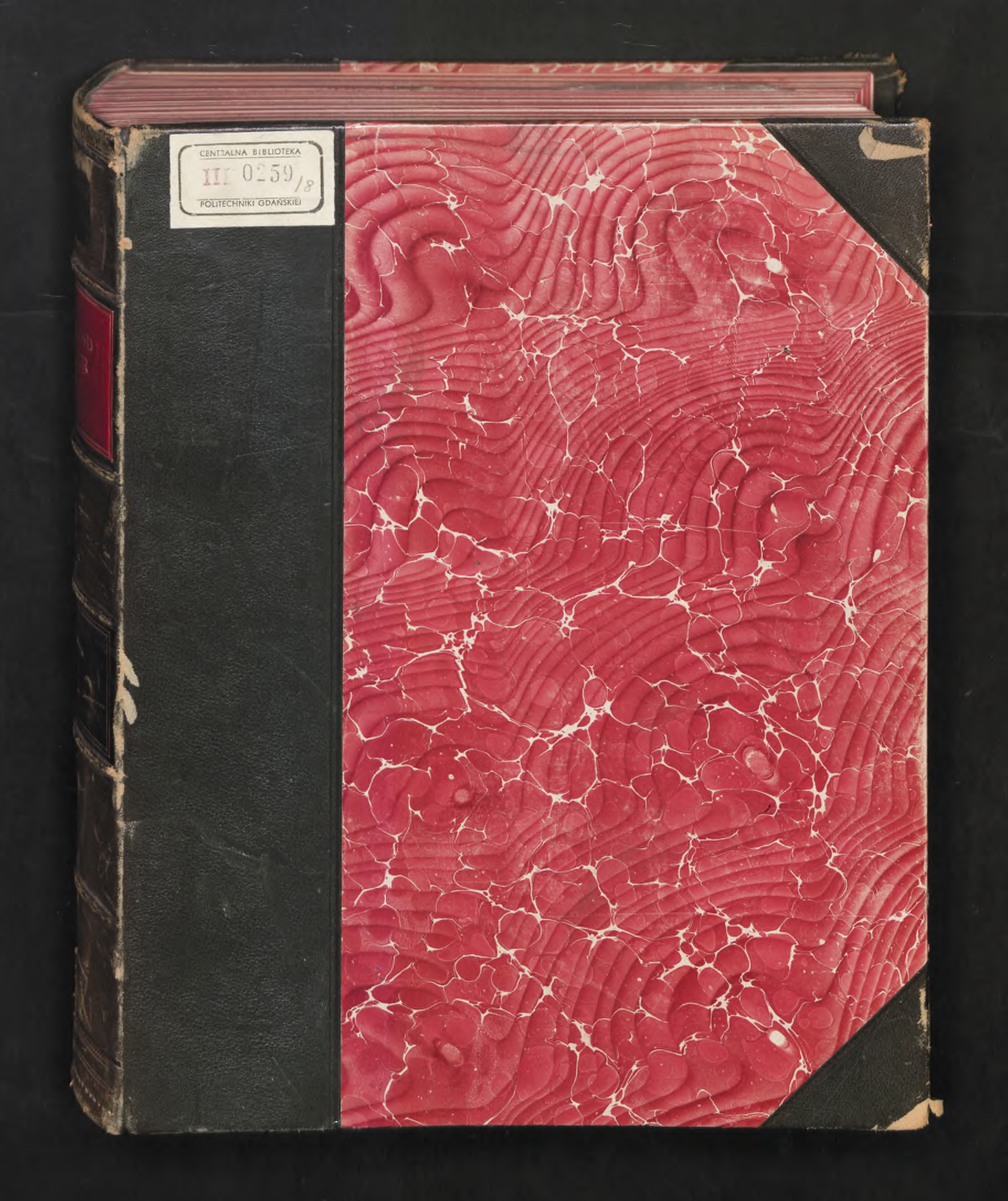
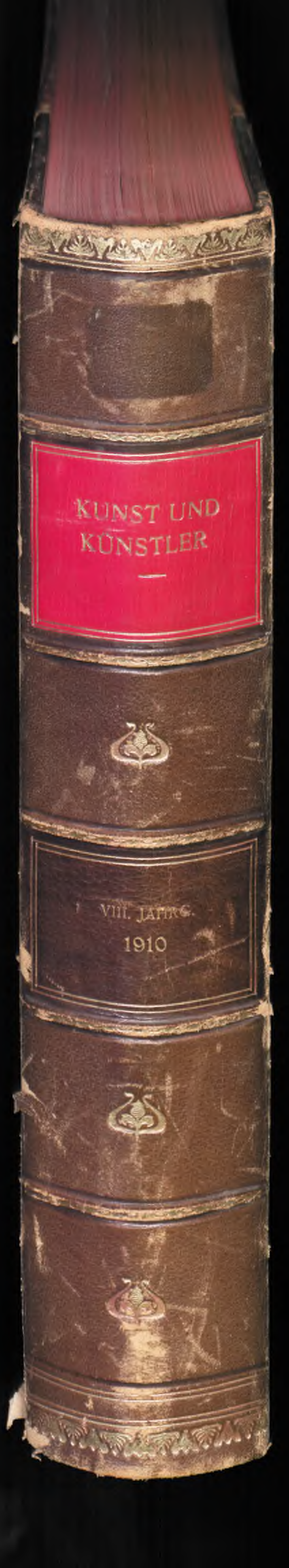
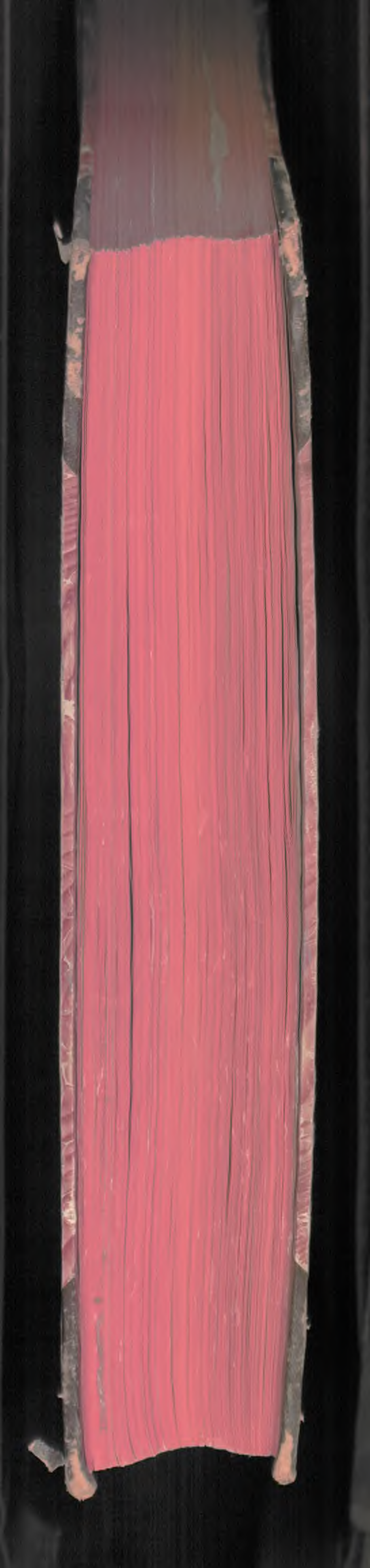
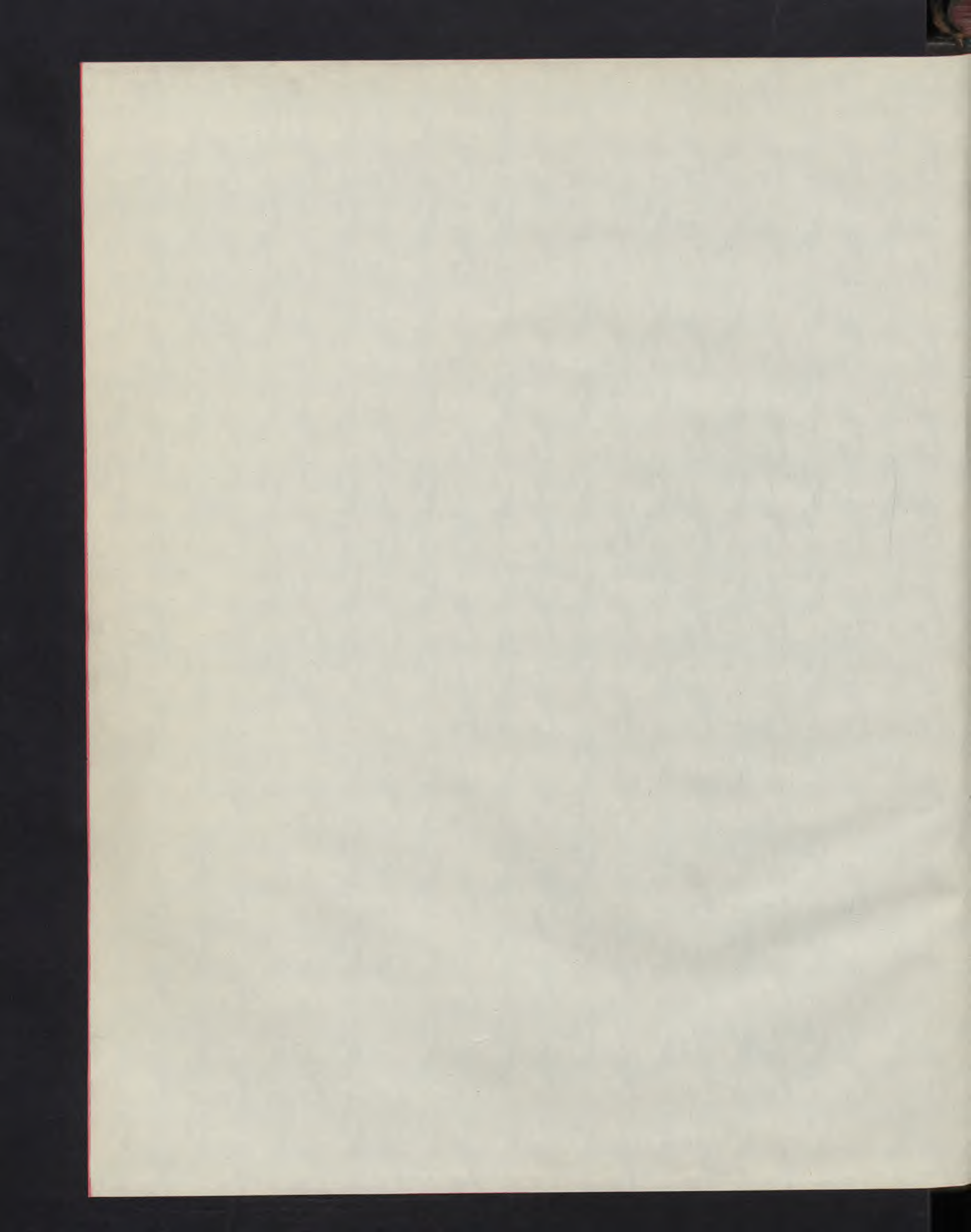

CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0259/8
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ


KUNST UND
KÜNSTLER
VIII. JAHRG.
1910

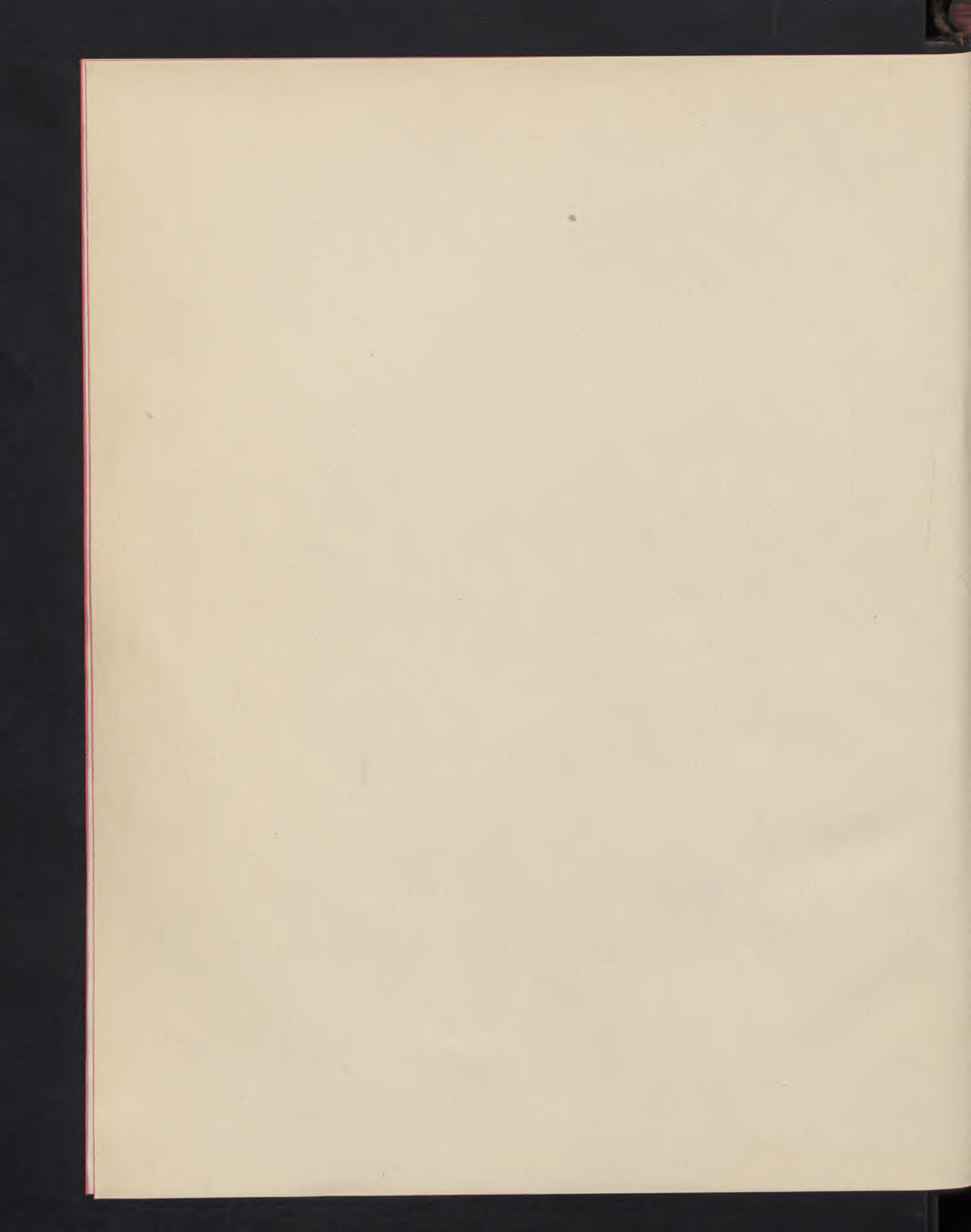








KUNST UND KÜNSTLER



KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG VIII



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1910


POLITECHNIKI
BIBLIOTEKA
CENTRALNA
GDAŃSKA

INHALTSVERZEICHNIS

DES ACHTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1909—1910

Seite

AUFSÄTZE.

AUSSTELLUNGSBERICHTE.

KUNSTDRUCKBEILAGEN.

ABBILDUNGEN.

SACH- UND NAMENREGISTER.



KINDER-ATELIER
HÄNSE HERRMANN, BERLIN W.
POTSDAMERSTR. 134a

DAS KÜNSTLERISCHE KINDERPORTRÄT

VON

KATI LOTZ



KINDER-ATELIER
HÄNSE HERRMANN, BERLIN W.
POTSDAMERSTR. 134a

Wir fügen heute eine Anzahl mehrerer Kinder-Porträts aus der Lichtbildwerkstatt von Hänse Herrmann bei. In diesen Bildern zeigt sich das Streben, an die Stelle gesuchter Unnatur Einfachheit und Natürlichkeit zu setzen, um die dargestellten Personen in ihrer Eigenart, und nicht als künstlich geschraubte Idealmenschen erscheinen zu lassen. Gerade bei Photographien verlangen wir doch Alle den uns lieben oder bekannten Menschen in seiner natürlichen Art festgehalten und das Charakteristische seines Wesens betont zu sehen.

Lange war und vielfach ist es noch heute das Ziel des Photographen, seine Bilder



KINDER-ATELIER
HÄNSE HERRMANN, BERLIN W.
POTSDAMERSTR. 134a

möglichst schön zu machen, d. h. charakteristische Züge erbarmungslos fortzuretouchieren, um den Gesamteindruck durch dieselben nicht zu stören; selbstverständlich ging die Eigenart eines Gesichts durch Unterordnung in ein absolutes Schönheitsschema verloren, und man erhielt ein Bild, welches zwar dem Original ähnlich war, jedoch so fremd anmutete, dass man sich schwer in den Gedanken einleben konnte, dies sei die uns vertraute und liebe Persönlichkeit.

Der Erstarkung des Persönlichkeitsgefühls als eines Hauptfaktors ist es zu verdanken, dass man mit diesen alten Traditionen gebrochen hat und nun als Erstes von einem guten Bilde fordert, dass es die Eigenart, das Charakteristische des Photographierten



KINDER-ATELIER
HÄNSE HERRMANN, BERLIN W.
POTSDAMERSTR. 134a

wiedergibt. Es ist demnach die Aufgabe des Künstler-Photographen, die Personen vorerst in eine Umgebung zu bringen, in der sie sich heimisch fühlen können, also auch leichter aus sich herausgehen, um alsdann interessiert mit ihnen zu plaudern, möglichst ein Bild der Gesamtpersönlichkeit geben zu können.

Eine besonders schwierige Aufgabe ist es das Kinderporträt wiederzugeben. Wie schwierig wird allein ein richtiger Moment bei unseren Kleinen erzielt! — Wie vieler Geduld und liebevollen Verstehens bedarf es nicht zur lebenswahren Wiedergabe eines



KINDER-ATELIER
HÄNSE HERRMANN, BERLIN W.
POTSDAMERSTR. 134a

so beweglichen unruhigen kleinen Wesens. Sollte dies nicht gerade ein dem innersten Wesen der Frau entsprechende Aufgabe sein, das Kind in seiner ganzen Eigenart zu



KINDER-ATELIER
HÄNSE HERRMANN, BERLIN W.
POTSDAMERSTR. 134a

erfassen und darzustellen? Und sollte nicht den meisten Männern die Fähigkeit fehlen, des Kindes Zutrauen durch Geduld und liebevolles Eingehen zu gewinnen, wie dies meist nur einer Frau möglich ist?

Ich bin zu der Erkenntnis gekommen, dass das Verfahren von Hänse Herrmann schöne und anerkennenswerte Resultate erzielt hat. — In ihrem künstlerisch ausgestattetem



KINDER-ATELIER
HÄNSE HERRMANN, BERLIN W.
POTSDAMERSTR. 134 a

Atelier giebt es eine Kinderstube, die sofort die kleinen Gemüter gefangen nimmt — und beim Spielen mit den „Kleinen“ ergeben sich wie von selbst viele anmutige Momente, die — vom Kind ungeahnt — mit grosser Geschicklichkeit und Naturtreue festgehalten werden.

So wird die Stunde beim Photographen für unsere Kleinen ein frohes Fest anstatt wie früher eine unangenehme Erinnerung.



KINDER-ATELIER
HÄNSE HERRMANN, BERLIN W.
POTSDAMERSTR. 134a



DAS FEILNER-HAUS

ZUR ERINNERUNG AN SCHINKEL UND DAS KUNSTLEBEN IM VORMÄRZLICHEN BERLIN

VON

HANS MACKOWSKY



So paradox es klingt: wer einen genauen Einblick in das alte Berlin haben will, thut gut, seine Studien in Potsdam zu beginnen. Dort findet er noch Alles beisammen, was den Reiz der von der Grossstadt allmählich verschlungenen kgl. preussischen Residenz dereinst ausgemacht hat. Vor allem ist Potsdam der Kommentar für das längst verschollene bürgerliche Dasein der älteren Berliner Generationen. Was man in Berlin nur bei grosser Ortskenntnis und fleissigstem Suchen als eine willkommene Rarität aufspürt, trifft man in Potsdam noch als tonangebenden Typus. Das Potsdamer Strassenbild vergegenwärtigt durchaus den baulichen Aspekt von Alt-Berlin, wie er sich unter den preussischen Königen bis zu Friedrich Wilhelm IV. herausgebildet hat. Und die bestimmende Note darin ist das bürgerliche Wohnhaus. Da stehen sie noch strassenweise, in langer Reihe die Soldaten- und Manufakturistenhäuser Friedrich Wilhelms I., ich meine nicht die krebsrot holländischen, mit den weissen Fenstern und gemütlichen Giebeln, die eine besondere Potsdamer Spielart sind, sondern die grauen, nüchternen, mit fünf Fenstern Front und der vorspringenden Dachkammer, deren einziger Schmuck ihre Reinlichkeit ist. Sie werden abgelöst von den prunkvollen, italienischen Palastfassaden mit durchgehenden Pilastern und statuengeschmückter Attika, die Friedrich II. in unechtem Material oft wortgetreu nach Palladio kopieren liess und die nicht selten mehrere Wohnstätten zu einer scheinbaren Einheit zusammenzogen. Ihnen folgt, wovon denn auch in Berlin die Beispiele

allmählich häufiger werden, der Wohnhaustyp der kunstsinnigen Zeit Friedrich Wilhelms II.: mit ausgedehnter, sieben- bis neunfenstriger Front, guten Verhältnissen und vornehm zurückhaltendem, plastischem Schmuck, für den Schadows Geschmack gutsagt. Und den Abschluss bildet die etwas säuerliche, bureaukratisch-steife Korrektheit der Schinkelschule. Vom Meister selbst, der doch in einigen Landhäusern für den Villenbau entscheidende Anregungen gegeben hat, finden sich für das Stadthaus keine vorbildlichen Leistungen.

Das hat natürlich auch einen rein äusserlichen Grund. Was bis 1806 an besserer bürgerlicher Architektur zustande gekommen war, war königlicher Immediatbau, das heisst ganz oder grösstenteils auf königliche Kosten errichtet, weniger in Hinsicht auf die Bequemlichkeit der künftigen Bewohner als auf die „Embellierung" der Stadt. Diese Unterstützung, die oft einer Gratifikation gleichkam, hörte nach den Kriegen auf: das Baudepartement, unter Friedrich Wilhelm II. zum Ober-Hofbauamt erhoben, verwandelte sich unter Friedrich Wilhelm III. zur Bauakademie mit ausgesprochener theoretischer Tendenz. Die private Bauthätigkeit sah sich auf sich selbst angewiesen. Erst ganz allmählich stellte sich mit dem wachsenden Wohlstande auch die Baulust ein, und die veränderten Bedürfnisse verlangten nach einer anderen Befriedigung, als die alten, ganz auf die Fassade hin angelegten Bauten gewähren konnten.

So wenig auch Schinkel praktisch für die bürgerliche Baukunst thätig sein konnte, so sehr hat ihn doch, wofür der Beweis, wie für so Vieles, in den Mappen des Schinkelmuseums enthalten ist, das Problem des bürgerlichen Wohnhauses beschäftigt. Er hat es da angepackt, wo seine grösste Schwierigkeit lag (und auch heute noch liegt). Als echter Baukünstler ging er nicht von der Fassade, sondern vom Grundriss aus. Von drei Seiten betrachtete er das Problem. Er entwarf ein Wohnhaus, dessen Bauplatz durch sehr hohe nachbarliche Gebäude beengt ist und dessen Räume doch einen hellen und freundlichen Eindruck machen sollen; ein zweites, das bei grosser Tiefe des Bauplatzes nur eine schmale Strassenfront bietet, und ein drittes, das die Aufgabe löst, dem Bewohner die Notwendigkeit des Stadtaufenthaltes durch die Annehmlichkeit des Landhauses zu versüssen.* Alle diese Lösungen, die die Schwierigkeiten aufsuchen und nicht umgehen, blieben auf dem Papier. Nur einmal hat Schinkel, übrigens von Unzuträglichkeiten des Bauplatzes ziemlich unbeengt, auch praktisch Hand anlegen können. Und schon dies Eine, dass in dem Feilner-Hause das einzige Beispiel eines bürgerlichen Wohnhauses von Schinkel selbst sich erhalten hat, würde dies abgelegene und dem Gesichtskreis entrückte Haus zu einer höchst beachtenswerten Merkwürdigkeit stempeln. Nun aber kommt hinzu, dass hinter seinen Mauern sich ein Stück Berliner Geschichte abgespielt hat, in dem Namen wie Mendelssohn und Jenny Lind, von anderen zu schweigen, weit über die Begrenztheit vormärzlicher Berliner Lokalhistorie hinwegklingen. Wir wüssten nicht viel davon, wenn nicht ein Kind dieses Hauses, auch ein Musiker, durch Krankheit zu einem halb unthätigen Leben im Süden gezwungen, in hohem Alter und in fremder Stadt, also gleichsam aus doppelter Ferne zu einer noch unbeschwerten Jugend zurückschauend, zunächst nur für den Kreis der alten Freunde von dem Aussehen und den Bewohnern dieses Hauses geplaudert hätte.*

✻

Anno 1793 kam aus seiner Heimat Weiden in der Oberpfalz ein junger, etwa zwanzigjähriger Handwerksbursche, sein Glück in Berlin zu versuchen. Es war Tobias Christoph Feilner, der Sohn armer Eltern, der aber in seinem Ranzen einen wunderthätigen Zehrpfennig mit sich führte: die Liebe zur Arbeit. Sein Sinn war auf Höheres gerichtet als auf das Maurerhandwerk, das er seinen Vater mühselig hatte betreiben gesehen. Er wandte sich der Töpferei zu und trat als Geselle in die Höhlersche Töpferwerkstatt ein. Bald wurde er die Seele des bisher bescheidenen Unternehmens. Schon nach drei Jahren beschäftigte die Werkstatt sieben Arbeiter, denen Feilner als Werkmeister vorstand. Aber in dem einfachen Manne steckte etwas vom Künstler und seinem Ehrgeiz; es duldete ihn nicht bei dem Handwerk allein. Zunächst vervollkommnete er sein physikalisches Wissen in Vorlesungen, die er bei Hermbstädt und dem Obergrat Karsten hörte. Wie er sie nutzte, zeigte er schon 1804 mit seiner Erfindung der enkaustischen Malerei, d. h. der Einbrennkunst. Sein Verfahren, sicher von den Alten angeregt — 1804 sind wir

* Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe, Potsdam 1841—43, Nr. 55—64.

* Herman Wichmann. Frohes und Ernstes. Als Manuskript gedruckt, Leipzig 1898. Die dort gegebenen Mitteilungen werden vielfach ergänzt in desselben Verf. „Gesammelten Aufsätzen" 3 Bde. 1884—1890.



K. FR. SCHINKEL, DAS FEILNER-HAUS



K. FR. SCHINKEL, DAS FEILNER-HAUS, HOFANSICHT

ja im Empire, das überall, auch in der kunstgewerblichen Technik an das Altertum anzuknüpfen bestrebt war — bestand in einer Unterglasurmalerei auf gebranntem Thon, die gleichmässiger wirkte und grössere Dauerhaftigkeit versprach, als die zur Ausschmückung der Wände vom Hofmaler Friedrichs des Grossen, Benjamin Calau (1724—1783) in engerem Anschluss an die Alten angewandte Behandlung mit sogenanntem punischen oder eleodorischen Wachs. So schmückten die bisher unansehnlichen dunkelfarbigen Öfen bald heitere und anmutige Ornamente, eine Weinrebe, ein Blumengeflecht und dergleichen. Und nicht lange, so ersetzte Feilner die in ihrem gesprenkelten, dunklen Farbton schmutzig und trüb wirkenden Öfen durch die reinlichglänzenden Porzellanöfen, ebenfalls mit gemalter Verzierung, die schnell alle anderen, auch die eisernen verdrängten, einbegriffen jene prunkvollen en statue in Lauchhammer gegossenen, die man in Schlössern jener Zeit so häufig findet und deren stereotyper Statuenschmuck die Madrider Antike „Schlaf und Tod", die sogenannten Genien von S. Ildefonso, gewesen ist. Einer von diesen andauernden Wärmespendern kam auf Bestellung des hannöverschen Gesandten, Herrn v. Kestner, eines Sohnes von Werthers Lotte, nach Rom und war noch in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in dem alten Künstlerhause Casa Buti in Gebrauch.

Aber der unternehmende Mann liess es dabei nicht bewenden. Die Bedeutung Englands, namentlich für das Kunstgewerbe des achtzehnten Jahrhunderts, wird vielfach noch zu gering eingeschätzt. Wedgwood ist nur das bekannteste, aber durchaus nicht das einzige Beispiel. Ein Engländer Coade, der seine Fabrik in Lambeth bei London um 1780 errichtete, hatte mit einer Nachbildung von Figuren, Basreliefs und architektonischen Zierstücken in gebranntem Thon begonnen; seine Ware nannte er Litho di pyro. In Deutschland hatte dies Verfahren der Weimarer Bildhauer Klauer eingeführt, der seine „Toreutikafabrik" um 1792 errichtete*; ihm war in Leipzig der Kunsthändler Rost mit einer ähnlichen Anstalt gefolgt. Nun nahm in Berlin Feilner das Verfahren auf und führte es zur Vollendung. Es gelang ihm, grössere Massen in einem Stück herzustellen, wodurch das immer missliche Anpassen und Zusammenkitten der Teile möglichst vermieden wurde. Eine seiner frühesten Arbeiten ist zugleich sein Meisterstück: das nur in zwei grossen Platten gebrannte Relief Schadows „die Apotheose der Königin Luise", das 1811 im Königsstuhl der kleinen Dorfkirche zu Paretz aufgestellt wurde. Natürlich konnte die Fabrik, namentlich in jenen ernsten Zeiten, nicht von solchen seltenen künstlerischen Aufträgen bestehen; sie fertigte auch u. a. Badewannen von sechs Fuss Länge, in die nur der Boden eingekittet ward.

Als Höhler 1812 starb, ging die Fabrik ganz in die Hände Feilners über. Aus der kleinen Werkstätte mit 7 Arbeitern hatte sie Feilner allmählich zu einem Etablissement ausgebildet, das in verschiedenen Werkstätten je unter der Leitung eines Obergesellen 90 bis 120 Arbeiter beschäftigte, dessen Maschinerien überraschten und das die Fremden wie eine Sehenswürdigkeit aufsuchten.

Der Meister selbst aber blieb mit seiner Lebensführung und seinen Ansprüchen in den Grenzen handwerkerlicher Bescheidenheit. Am frühsten Morgen begann er sein Tagewerk; den ganzen Vormittag, von seinem alten Faktotum Schröder kutschiert, fuhr er die Kundschaft ab, überall die Gesellen inspizierend und nicht selten, Rock und Weste abgeworfen, mit eigener Hand eingreifend, um Verpfuschtes in Ordnung zu bringen. Nachmittags sass er, die grosse dunkelblaue Mundtasse und den ungeheuren hölzernen Zuckerkasten stets neben sich, in dem kleinen Hofzimmer, das sein Kontor darstellte und von dem aus er das ganze Fabrikwesen überschauen konnte. Da roch es nach dem schlechten Kaffee, den Schröder in lappiger Löschpapierdüte drüben von „Musje", dem geizigen Kaufmanne, alltäglich holte, und nach dem besseren Tabak, den der Meister aus langer weisser Thonpfeife schmauchte. Auf dem schwerfälligen, braun angestrichenen Schreibtisch lagen die in grüne Leinwand gebundenen Geschäftsfolianten, über die sich der Meister oft bis in die Nacht vertiefte; nicht selten, wenn Schröder um 5 Uhr morgens ihn zu wecken kam, fand er seinen Herrn angekleidet am Schreibtisch über den Büchern eingenickt. Als einzige Erholung gestattete er sich seine Whistpartie, sein Schöppchen Wein alle Sonnabend in Böttchers Weinstube gegenüber dem Meilenzeiger auf dem Dönhoffplatz, wo er übrigens mit Geschäftsfreunden zusammentraf und manches Geschäftliche erledigte, und endlich seinen Kegelschub in einem seiner Fabrik benachbarten Tabagiegarten.

Den sauren Wochen folgten frohe Feste, wozu vor allem die Geburtstage der Familienglieder

* Von Klauer liess z. B. die Herzogin Amalie 1799 im Tiefurter Park Mozart ein Denkmal in gebranntem Thon errichten. Abb. im November-Stück des „Journals des Luxus und der Mode" 1799.

Veranlassung gaben. Feilner war verheiratet mit der Tochter eines armen Stadtmusikers aus Schwedt. Sicher hat nicht die Musik sie zusammengeführt, denn Vater Feilner war sehr unmusikalisch. Aber in der Frau lebte Musikantenblut. Auf einer kleinen Violine verstand sie „in kapriziöser Weise mit dem Bogen herumzufiedeln", und mit diesem dünnen, holprigen Musizieren vertrieb sie sich die Langeweile auf dem grossen geblümten Sofa, das sie eines lahmen Fusses wegen nur selten verlassen konnte. Sie setzte es bei ihrem Manne durch, dass den beiden Töchtern, den allein überlebenden von sechs Kindern, Sing- und Spielunterricht erteilt wurde, und freute sich, wenn die jungen Mädchen ihr die Lieder von Zelter und Rungenhagen vorsangen. Durch eine dieser Töchter, Amalie, ist dann die edelste Musik im Feilnerschen Hause heimisch geworden.

Bei den Festen ging es hoch her, und die Tafelfreuden wurden gehörig ausgedehnt. So ist Rauch einmal in seiner Ungeduld von einem Mittagessen einfach davongelaufen, weil man um 7 Uhr noch nicht an den Braten gelangt war, obwohl um $^1/_2 4$ schon das Rindfleisch gereicht wurde*. Durch den getreuen Chronisten des Hauses sind wir über diese erste Generation von Gästen des Feilnerhauses genau unterrichtet. Wissenschaft und Kunst — Musik ausgenommen — fand sich zusammen. Schadow liess wohl gelegentlich das Geburtstagskind in launigen Knüttelversen hochleben, Karl Begas, der Ahnherr der Künstlerdynastie, fand sich mit einer Zeichnung ein, Samuel Rösel, von dem eins seiner üblichen „geknackerten" Sepiablätter willkommener gewesen wäre, brachte eigensinnig, wie es so oft die Verwachsenen sind, immer dieselbeGabe: Steine vom Vesuv oder aus Pompeji, die er einst dort gesammelt, ein nicht so verfängliches, aber auch kein so erfreuliches Geschenk, wie die von ihm „geretteten" das heisst auf eigne Faust oder mit Hilfe eines gefälligen Kustoden gemausten Kleinkunstwerke, mit denen er seinen Abgott Goethe zu bedenken pflegte. Unter den Architekten, die neben Feilners Kunst auch seine aus den von ihm aufgefundenen ausgezeichneten Thonlagern bei Rathenow stammenden gebrannten Ziegel benutzten, stand Schinkel vornan; und wo Schinkel war, fehlte nicht sein Intimus Beuth. Wissenschaft und Kunst waren schliesslich auch in Feilners Schwiegersöhnen repräsentiert, dem Arzt Dr. Kunde und dem Bildhauer Ludwig Wichmann, Lieblingsschüler Schadows. Wie die meisten seiner Freunde trug auch Feilner im Knopfloch des Feiertagsrockes seinen Orden, aber irgendein Titel war nicht nach des einfachen, innerlich stolzen Mannes Sinn. Und wie er seine Freunde bewirtete, so war er auch ein freigebiger Hausvater für seine Leute, denen er manchen Festschmaus, manch Hochzeitsmahl ausgerichtet hat.

* Fr. u. K. Eggers, Rauch I, 241.

❊

Etwa um die Mitte des Jahrzehnts 1820 bis 1830 findet in dem baukünstlerischen Schaffen Schinkels ein Umschwung statt. Es ist dieselbe Zeit, die für die Feilnersche Fabrik die Periode der höchsten Blüte darstellt. Doch soll damit nur so viel gesagt sein, dass diese beiden Thatsachen in einer leisen Wechselwirkung zueinander stehen. Die primäre Ursache war die Wandlung in Schinkels Phantasie.

Bisher hatte Schinkel in seinen Bauten die Schönheit oder auch nur die Gediegenheit des Materials allzu leicht der abstrakten Formenschönheit geopfert. Nun sann er, ob er die grossen, wenig dauerhaften Putzflächen nicht durch echtes und haltbares Material ersetzen könnte. Der Hinblick auf die alten Denkmäler der heimischen Baukunst, dazu der Wunsch, die heimische Industrie zur Lösung seiner künstlerischen Aufgaben heranzuziehen und durch diese engere Bindung von Kunst und Handwerk diesem ein höheres Ziel zu weisen, führten ihn auf die Backsteinkonstruktionen. Für die griechische Formenwelt schien ihm dieses Material zunächst nicht verwendbar; es zeigte seinen Reiz nicht im Wechsel, sondern im Gleichmaass einer möglichst ununterbrochenen sauberen Schichtung. Der Ziegel war das klassische Material der norddeutschen Gotik gewesen, und mit der Verwendung dieses Materiales tritt bei Schinkel eine neue Epoche ein, die, erst strenger gotisierend, sehr bald Antikes und Gotisches zu einer originellen Einheit verschmolzen zeigt. Zur Ausschmückung dieser Backsteinbauten empfahl sich sowohl durch seine Dauerhaftigkeit wie seine Farbe der gebrannte Thon.

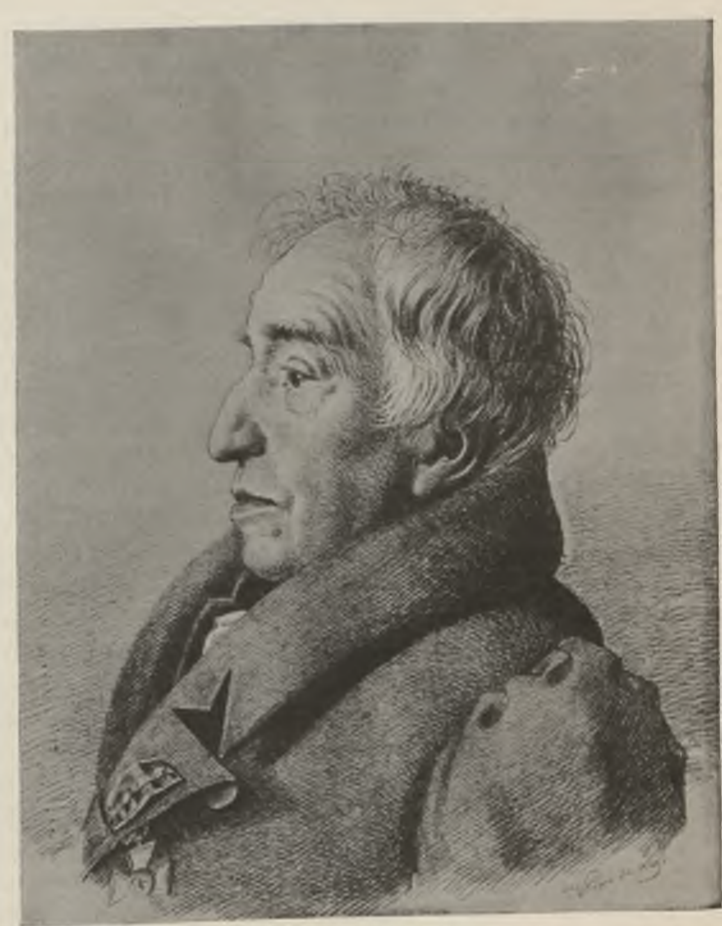
Die Werdersche Kirche, 1825 begonnen, ist das erste Bauwerk, das die neuen Prinzipien Schinkels zeigt. Der ornamentale Schmuck stammt aus der Feilnerschen Fabrik. Sie lieferte den ganz antik gezeichneten Akanthusfries unter dem Hauptgesims, die Verschlingungen über den Fensterstöcken, die Kapitäle der Säulchen und als Hauptstück die Skulpturen des Portals: den acht Fuss hohen heiligen Michael und die kranztragenden Engel in den Bogenzwickeln. Feilners Schwiegersohn, Ludwig Wich-

mann, hatte sie modelliert; die Solidität ihrer Ausführung ist noch heute nachzuprüfen.

Der Erfolg, den Feilner erntete, erregte in ihm, wie Schinkel selbst mitteilt, „den Wunsch, diese Fabrikation noch gemeinnütziger und für gewöhnliche Bürgerhäuser anwendbar zu machen". Und ohne erst die Initiative von anderer Seite zu veranlassen oder abzuwarten, ging der entschlossene Mann mit gutem Beispiel voraus und begann 1829 mit dem Bau eines eigenen Hauses.

Die ausgedehnten Anlagen der Feilnerschen Fabrik nahmen den nach der Alten Jakobstrasse zu gelegenen Teil der Hasenhegerstrasse ein, die ihren Namen dem dort einst wohnenden kurfürstlichen Hasenheger verdankte. Auf der anderen Ecke, nach der Lindenstrasse zu, stand ein grosses Gebäude mit zwei Höfen, das Stallungen für die Leibgarde zu Pferde und für die von Friedrich dem Grossen in seiner Equipage benutzten Maultiere enthielt. Die Gegend trug noch den halb ländlichen Charakter, wie man sie auf Menzels Jugendbild „Schlafzimmer in der Ritterstrasse" hinter den Musselinvorhängen erblickt. In der Mitte der Hasenhegerstrasse, zwischen der Fabrik und dem Stallgebäude, hatte sich eine bescheidene Wirtschaft etabliert mit Karussel und Kegelbahn. Auf diesem Grundstück errichtete Feilner sein Haus. Es heisst, Schinkel habe ihm den Entwurf dazu geschenkt. Wohl möglich, da Schinkel selbst das grösste Interesse haben musste, hier ein Vorbild zu statuieren.

Das dreistöckige Gebäude mit seiner breiten, neun Fenster Front zeigt, wie Schinkel es verstand, den Backsteinbau den klassischen Traditionen anzupassen. Die Fassade ist ganz auf die Horizontale komponiert. Breit durchlaufende Gurte trennen die Geschosse, ein schön profiliertes Sims mit Rosetten schliesst ab. Doch damit nicht genug: durch die ganze Fassade ist jedesmal in regelmässiger Höhe von vier Steinschichten eine Lagerschicht von violett glasierten Steinen angeordnet, wodurch die Horizontale in ihrer architektonischen Ruhe verstärkt wird. Zugleich wird dadurch die rötliche Farbe der Ziegel angenehm gebrochen. Der dekorative Schmuck ist auf die Thür und die Fenster beschränkt, doch nicht nur auf die äussere Umrahmung mit Sims und Sohlbank, sondern auch auf die leicht geschrägten Laibungen. Hier gestattete das Material Anmut und Zierlichkeit der Ausführung. Ursprünglich war für die Brüstungstafel jedes Fensters ein anderes Ornament bestimmt; aus Gründen der Ersparnis von Zeit und Kosten beschränkte man sich auf die Wiederholung eines und des-


H. PAPIN, BILDNIS FEILNERS

selben: eine weibliche Maske mit Fruchtkorb, begleitet von zwei nackten Jünglingen, die, den Thyrsusstab über die Schulter gelehnt, einander zugewandt auf arabeskenartiger Ranke leicht und frei sitzen. Die Fenstervertiefungen begnügen sich mit Blattornamenten, die in einer mittleren Rosette zusammenstossen. Ganz ähnlich ist die Thür, nur wird die mittlere Rosette ersetzt durch zwei Medaillons, die Genien mit Winkelmaass und Lot enthalten.

Dass altpreussische Sparsamkeit dem Architekten in etwas die Hände band, zeigt die Hof-

front, an der zwar die Reliefs unter den Fenstern nicht fehlen, aber in einfacherer Gestaltung auftreten, die seitlichen Vertiefungen ganz fortgelassen und die ganzen Wände in schlichtem Putz gehalten sind. Die Seitenflügel des Hofes sind nach den Ecken zu abgeschrägt und in diese Schrägungen grosse, dreiteilige Fenster eingelassen, die das dahinterliegende Berliner Zimmer erhellen. Wie ein Zugeständnis an die Musikliebhaberei der Hausherrin erscheinen kniende, musizierende Genien in den Medaillons der Brüstungstafeln, während sonst ein Kopf mit phrygischer Mütze oder nur eine schlichte Rosette die Mitte einnimmt. Den Gepflogenheiten dieser haushälterischen Zeit gemäss finden wir auch die eigentlichen Seitenflügel in vier, statt wie im Vorderhause, wo sich allerdings noch Mansarden hinter dem klassischen Sims verstecken, in drei Stockwerke aufgeteilt.

Der Grundriss* zeigte eine viel prächtigere Anordnung, als wie sie zur Ausführung kam. Man glaubt in dem Veto, das Feilner diesen exedramässig ausbuchtenden, feierlichen Sälen entgegensetzte, das Unbehagen des einfachen Handwerkers zu spüren, dem ein so prächtiger Rahmen für seine Lebensgewohnheiten angesonnen wurde.

Versagt dieser Grundriss für die innere Anordnung der Räume, so wird er doch wertvoll zur Rekonstruktion des rückseitigen Abschlusses, wo der Hof in den Garten überging. Und dass er uns hier einen ungefähr zuverlässigen Anhalt bietet, beweist die Schilderung, die Herman Wichmann, der Sohn des Bildhauers, mit liebevoller Ausführlichkeit gerade von diesem Teil des grossväterlichen Besitzes giebt.

Die Verbindung von Hof und Garten war durch den „Perron" hergestellt, das ist durch eine Halle, die sich mit einer zierlichen korinthischen Säulenstellung — die Säulen natürlich aus Thon um einen Holzkern — auf den Garten öffnete. Hier spielte sich das Sommerleben ab. Beiderseits endete die Halle in ein Zimmer, von denen das eine dem Fabrikherrn als Arbeitsstübchen diente, das andere den Vorsaal zu einer Kegelbahn abgab, die gedeckt und verglast, mit bis zur Erde reichenden Fenstern die ganze Seitenfront des Gartens entlang lief. Die Front gegenüber war aufgeteilt in eine zierliche Pilasterreihe. Das schönste aber war der Blick aus der Halle unter den schützenden Leinwandgardinen auf den blühenden Garten mit Moosrosen, Springbrunnen, Statuenschmuck

* S. Schinkels Entwürfe Blatt 63.

und dem Meisterstück der Fabrik: einer getreuen Nachbildung des Portals zur Gruftkapelle der Hohenzollern in der Klosterkirche zu Heilsbronn. Es war der Ruhmestitel des Meisters, das Schaustück der Fabrik und diente doch auch dem prosaischen Zweck, an dieser Stelle einen alten Schuppen, das degradierte Karussell der alten Tabagie, pomphaft zu verstecken.

Mit Stolz konnte Feilner auf dies Haus schauen, das er ganz sich selbst verdankte. Und die Berliner kamen und sahen, und da war nur eine Stimme, die, wie übrigens auch anderwärts zu geschehen pflegt, ihr Wohlgefallen gut fassbar zahlenmässig ausdrückte: „Stände dies Haus unter den Linden, es würde wohl das Zehnfache wert sein".

❊

Den äusseren Glanz hatte Feilner dem Hause gegeben, aber die innere Weihe empfing es erst unter der nachfolgenden Generation, als Wichmanns es zu einem echten Künstlerheim umschufen. Das Jahr 1840, das auch den neuen König auf den Thron steigen sah, bedeutet einen Umschwung der Tradition.

Sechsundsechzig Jahre alt war Feilner 1839 gestorben, zwei Jahre später folgte ihm seine Gattin. Die Leitung der Fabrik ging in die Hände eines jüngeren Gehilfen Friese über, der, von Beuth empfohlen, sich unter Feilner selbst herangebildet hatte. Aber schon hatte sie einen nicht leichten Stand gegen die Konkurrenz, die ihr namentlich die Töpferwerkstatt von Cornelius Gormann machte. Die alten Hausfreunde, Schinkel, Rösel, gingen dahin; die Generation, die sie ablöste, stand nicht mehr im Zeichen des Kunsthandwerks, der Keramik, die Tobias Christoph in Berlin zur Höhe geführt hatte, sondern unter dem leuchtenderen Gestirn der ars celesta, der Musik.

Höchst anmutig plaudert Herman Wichmann, der musikalische Enkel des beinah musikfeindlichen Grossvaters, von den Freunden und Gästen, die sich zu den Abendgesellschaften in der ehemaligen Hasenhegerstrasse, jetzt auf Befehl Friedrich Wilhelms IV. zur Erinnerung an den Meister Feilnerstrasse genannt, einfanden, von Mendelssohn, von Liszt, von Taubert und Rellstab, der die Musikkritik in der Voss schrieb. Schon als Knaben hatte ihm in der Werkstatt des Vaters, wo ihre Büste modelliert wurde, Henriette Sontag den „Weihekuss" gegeben, Rungenhagen, Zelters Nachfolger

an der Singakademie, hatte seine ersten Studien geleitet. Später, als der Musiker, übrigens, wie er selbst wusste und fühlte, kein durchdringendes Talent, in ihm reif war, ging es an ein eifriges Musizieren mit Aufführung eigener Kompositionen. Der Donner auf der Kegelbahn war verhallt; dafür erklang jetzt oft in der Gartenhalle Quartettmusik, wo Laub und Radeke an den Geigenpulten sassen, Richard Wuerst die Bratsche und Bibliothekar Dr. Bruns*, der ausgezeichnete Musiker, das Cello spielte. Und wie die Ausführenden bildeten die Zuhörenden eine erlesene Gesellschaft, in der wir auch den jungen Hans von Bülow treffen.

Alle diese aber werden in der Erinnerung überstrahlt von der holden Anmut und der genialen Kunst der Jenny Lind, die im Herbst 1844 zuerst nach Berlin kam, von Meyerbeer ausersehen die Vielka im „Feldlager in Schlesien" zu singen. Ihre Beziehungen zur Familie Wichmann wurden so freundschaftlich, dass sie von Frau Amalie für ihre nächste Spielzeit im Winter 1845—46 als Logiergast in das Feilnerhaus eingeladen wurde. Gerade an dieser Stelle versagen Herman Wichmanns Erinnerungen, weil der junge Musiker diese Zeit in Italien verbrachte; aber die unter den Auspizien ihres späteren Gatten Goldschmidt von Holland und Rockstro, man möchte sagen protokollierte Biographie Jennys hilft uns diese Lücke füllen.

Ein unvergesslicher Winter für beide Teile! Selbst die Sehnsucht nach ihrer nordischen Heimat, unter der sie immer auf ihren Wanderfahrten litt,



DAS GORMANNHAUS

* Ippel. Erinnerungen an die kgl. Bibliothek 1874—1885.

schwieg hier. „Zum erstenmal in meinem Leben," schrieb sie an die geliebte Freundin, „hab' ich gefühlt, als hätte ich die Seligkeit der Häuslichkeit genossen." Und aus Wien am 27. April 1846: „Heimweh hab' ich doch wieder bekommen — und obwohl ich sagen kann, dass ich überall Heimat habe — so komm' ich mir doch ganz heimatlos vor . . . allein während der Zeit, die ich bei Ihnen verlebte, fühlte ich keine Sehnsucht". Als ein liebes Andenken bewahrte Jenny eine Ölskizze von Otto Wichmann, einem Sohne des Professors, auf der sie vermerkt hatte: „Zimmer in Professor Wichmanns Haus in Berlin, wo wir oft bis spät in die Nacht hinein im Gespräche mit Mendelssohn und Taubert sassen". Es ist der grosse, aber niedrige nach dem Hofe gelegene Raum mit zwei vortretenden Säulen, der sich noch heute vorfindet. Und auch was dort gesprochen wurde, lässt sich erraten; es betraf gewiss den bald erfolgenden Übertritt Jennys von der Bühnenlaufbahn zur stilleren, aber vertiefteren Kunst der Oratoriensängerin. Und Mendelssohn schrieb in Erinnerung an Jenny die seelenvollen Sopranstellen in seinem Oratorium „Elias".

Nahm sie so manches kostbare Andenken mit, so hinterliess sie doch auch ein beglückendes Gastgeschenk: das schöne Porträt von Eduard Magnus' Hand, das lange Jahre im Feilnerhause hing, bis es 1877 in die Nationalgalerie kam. Ein Unfall traf sie am Schluss des Winters; sie verstauchte sich den Fuss und musste drei Wochen lang liegen. Diese unfreiwillige Ruhe nutzte der Professor, indem er ihr Porträtmedaillon modellierte. Zwei in die grün gestrichenen Wände des Hausflurs eingelassene Gipsmedaillons wirken wie ideale Stilisierungen ihres fromm gescheitelten Kopfes, der an die spröde Zartheit der frühen Raffaelmadonnen erinnert.

❊

Die Jahre gingen, und eine dritte Generation zog in das Feilnerhaus. Der Professor starb 1859, seiner kränklichen Frau sagte die Stadtwohnung nicht zu, sie zog fort, und Wilhelm Gentz, der Orientmaler, selbst „schweigsam wie ein Orientale", kaufte es und richtete sich mit seiner schönen Frau dort ein.* Neue Gesichter, aber der alte Künstlergeist war dem Hause treu geblieben. Freilich veränderte sich auch Manches, wie das natürlich ist. Aus dem Garten verschwand das grosse romanische Portal der alten Hohenzollerngruft. Die Erben hatten gleich nach des Meisters Tode das Kunstwerk dem Könige Friedrich Wilhelm IV., der es oft bewundernd betrachtet hatte, zum Geschenk gemacht. Jahrelang war man sich unschlüssig geblieben, wohin es zu stehen kommen sollte. Darüber war schliesslich der König gestorben, und nun baute Stüler, der Architekt der Friedenskirche in Potsdam, den Bogen in die Hallen ein, die den stillen Hof der Grabeskirche Friedrich Wilhelms IV. umgeben. So stand er denn ebenfalls vor einer Hohenzollerngruft, aber übel kontrastierend mit seinen romanischen Formen und seiner roten Farbe zu dem altchristlichen Stilcharakter der Anlage. Nie hat Peter Lenné, der Schöpfer dieses Teils von Sanssouci, auch er ein alter Freund des Feilnerhauses, dem Architekten verzeihen können, ihm die ernsten Harmonien dieser „Perle aller Gärten", wie Friedrich Wilhelm sagte, gestört zu haben.

So war denn der Bogen fort, aber der Garten blühte noch in alter Pracht, und nach wie vor setzte jede der verschiedenen Mietsparteien ihren Ehrgeiz darein, mit dem ihr zugewiesenen Stück die andern zu übertreffen.

Von Anfang an war das grosse, geräumige Haus vermietet gewesen. Aus der ersten Generation der Mieter hat ein liebenswürdiger Sonderling Anspruch auf historische Ehren: Paul Sasse, Legationsrat und Privatsekretär der Königin Elisabeth. Alles andere als ein Hofgänger und ein Liebediener, ja gegen die höfische Etikette sogar ein Frondeur, der sich ostentativ von allem Offiziellen zurückhielt, so gern auch seine Frau und seine drei Töchter gelegentlich im Glanz eines höfischen Festes sich gesonnt hätten. Aber „während im Schloss tausend Lichter brannten und der Champagner floss, sass er in einem Parterrezimmerchen an seinem Bureau mit kleiner Studierlampe, wo ihn die nächtlich Vorüberziehenden bis sehr spät sitzen sehen konnten".

Der neue Stamm von Mietern unterhielt keine Beziehungen zum Hof. Im Gegenteil, ihr geistiger Doyen, Ernst Dohm, der als Leiter des „Kladderadatsch" die politische Satire ebenso schlagfertig wie formgewandt meisterte, machte das Haus gleichsam zu einer Trutzburg des Liberalismus. Es beherbergte damals (1865/66) auch Dohms künftigen Schwiegersohn, den unlängst verstorbenen ausgezeichneten Bildhauer Max Klein. Mit der Anschaulichkeit, die Künstler der Schulung ihrer

* Ludwig Pietsch. Wie ich Schriftsteller wurde, Bd. II. Erinnerungen aus den sechziger Jahren.



SUPERPORTE IM FEILNERHAUSE

Augen verdanken, und mit der Anmut, die ihm als Erzähler persönlich eigen war, hat Klein von diesem Abschnitt seiner Lebenserinnerungen geschrieben.* Mittellos klopfte er eines Tages an die Atelierthür des Bildhauers Walsleben in der Feilnerstrasse, auf Vieles gefasst, aber doch nicht auf Das, was sich seinen Blicken darbot. Walsleben, genial vor allem in seinen mit der Schnelligkeit von Improvisationen aufgebauten Kompositionen, führte das tollste Bohemienleben mit kalibanartigen Gewohnheiten. Sein Atelier bot den wüstesten Anblick; zu einem Drittel mit den Klamotten zusammengeworfener Arbeiten angefüllt, über die ein lebendiger Widder hinwegkletterte, während von der Decke herab ein Adler im Ring bewegungslos hing und auf den Bordbrettern unter Skeletten und getrocknetem Getier auch die mumifizierte Leiche eines Kindes, seines Erstgeborenen, mit eingefallenen Augen und schiefem Munde achtlos und bestaubt lag. Aber seine Kunst verstand dieser Urwäldler wie kaum einer, und dankbar erinnert sich Klein des Jahres, das er bei Walsleben zubrachte.**

Schliesslich war das Schicksal des Feilnerhauses doch damit besiegelt, dass es nicht unter den Linden stand, sondern in abgelegener Gasse und wenig lockender Nachbarschaft. Denn auch der treffliche Backsteinbau Schinkels am Eingang der Strasse, der noch heute steht und an dessen Wandflächenaufteilung und Dach mit Untersicht die modernste Architektengeneration sich inspiriert hat, schreckte durch seine Bestimmung als Militärarrestanstalt ab.

Und so schlug denn zum Schluss die Industrie, aus deren Schoss das Gebäude hervorgegangen war, ihre Werkstätten in ihm auf. Den Anforderungen, die sie stellt und stellen muss, hat überall das Alte weichen müssen. Wände und Mauern wurden durchbrochen, um grosse Arbeitsräume zu schaffen, Speicherkeller angelegt, wobei drei von den Brüstungstafeln der Fenster herausgenommen werden mussten, an den Decken läuft das Gestänge der Maschinen; die Webstühle surren und die Schiffchen mit den bunten Docken fliegen hin und her. In einem der Arbeitsräume ist noch die alte Dekoration mit Reliefs als Sopraporten in Perlstabumrahmung erhalten. Auch die Säulen stehen noch in jenem Zimmer, wo Jenny Lind bis in die Nacht hinein mit Mendelssohn und Taubert sich besprochen. Jetzt schnurren die Räder der Nähmaschinen und vom Hof her blitzt die Sonne über die Köpfe der fleissigen Frauen und Mädchen. Ein paar dünne Stämmchen erinnern an den verschwundenen Garten, hohe Brandmauern umdrängen den Hof, und nur der Blumenflor in den Fenstern der obersten Stockwerke verklärt die Prosa der sonst nüchternen Arbeitsstätte.

❁

Für den Künstler Schinkel bedeutet das Feilnerhaus einen entscheidenden Schritt über die beim Bau der Werderschen Kirche gemachten Anfänge hinaus seinem letzten grossen Werke entgegen. Man kann es als eine Studie zur Bauschule betrachten, jenem grossen quadratischen Gebäude auf dem heutigen Schinkelplatz, das einen ganz modernen Gedanken, den Palast der Arbeit, zum erstenmal verwirklicht zeigt (aufgeführt 1832—35). Vorbildlich und bewunderungswürdig ist es, wie hier der Stil des Ganzen aus dem Material entwickelt ist. Die Schwere und Massigkeit des Baukörpers ist auf das glücklichste durch die grossen

* Magazin für Literatur, 8. Juli 1893, Nr. 27, S. 425—429.

** Klein erzählt noch: „Von den Werken W.'s ist nichts bekannt, denn nichts ging unter seinem Namen, aber die Gruppe, ‚Germania, Elsass und Lothringen umarmend', welche, als die deutschen Sieger aus Frankreich zurückkehrten, auf dem Schlossplatz aufgestellt wurde, war ein Werk seiner Hand, und zwar in drei Wochen hergestellt". W. starb ca. 1889.

im Korbbogen geschlossenen Fenster aufgelockert und durch die Zierlichkeit des Ornamentwerkes, das durchgehends seinen gesicherten, vor jedem Druck des Mauerwerks beschützten Platz erhalten hat, anmutig belebt. Als abschreckendes Beispiel standen dem Meister die klobigen, englischen Fabrikgebäude vor Augen, die er mit Beuth auf seiner Reise nach England 1826 besichtigt hatte. „Die ungeheuren Baumassen, heisst es im Tagebuch aus Manchester den 17. Juli*, bloss von einem Werkmeister, ohne alle Architektur und nur für das nackteste Bedürfnis allein aus rotem Backstein aufgeführt, machen einen höchst unheimlichen Eindruck." Und dagegen nun die Schinkelsche Bauschule mit dem straffen Rhythmus ihrer flachen Streben, den weich geschwungenen Bögen der Fensterverdachungen, der durch violett glasierte Ziegelschichten abgetönten Farbe!

Die Hoffnung des Architekten und mehr noch des Bauherrn, mit dem Typ des Feilnerhauses der bürgerlichen Baukunst neue Bahnen zu weisen, sollte sich nicht erfüllen. Die Anregung blieb auf den allerengsten Kreis beschränkt. Der einzige Cornelius Gormann, ein jüngerer Konkurrent Feilners, dem Schinkel die einschlägigen Arbeiten für die Bauschule übertrug, hat sich mit Benutzung der dort verwandten Reliefs im Rosenthaler Thor-Viertel, an der Ecke der Stein- und der später nach ihm benannten Gormannstrasse ein eigenes Haus erbaut, das in direktem Schulzusammenhang mit dem Feilnerbau steht*. Die grossen Unterschiede, die es aufweist mit seiner Höhe von nur zwei Stockwerken, dem steilen Ziegeldach und der groben Schichtung seiner Backsteinlagen, wirken wie ein Protest kleinbürgerlicher Selbstbescheidung gegen die aristokratische Vornehmheit der Feilnerfassade. Noch war die Zeit nicht reif, die den Bürger aus der Beschränktheit seiner Lebensgewohnheiten erlöste.

Als sie aber reif wurde, griff sie, wenn auch nicht zu den Formen, so doch zu den Prinzipien zurück, die Schinkel und Feilner in ihrer gemeinsamen Schöpfung zum erstenmal angewandt hatten. Was der Backstein in Verbindung mit dem gebrannten Thonornament auch für den Privatbau in den Händen der Schüler Schinkels wurde, muss hier nicht erörtert werden; die Beispiele findet man allerorten. Wie viele aber wissen, dass ein schlichter Handwerker hier Pionierarbeit gethan hat, und kennen sein Haus, das doppelt geweiht ist durch die grossen Künstler und die guten Menschen, die es gebaut, bewohnt und besucht haben?

* Aus Schinkels Nachlass (herausg. von v. Wolzogen 1863) Bd. 3, S. 114.

* Das Gormannhaus ist 1907 abgerissen worden; die Reliefs kamen in das Märkische Museum.



K. FR. SCHINKEL, DETAIL FÜR DAS FEILNERHAUS



EDOUARD LÉPINE, KANAL BEI PARIS

DIE SAMMLUNG SCHMITZ

VON

PAUL FECHTER



Privatsammlungen bilden, wenn die Geschmackskultur ihrer Besitzer stark und rein genug ist, eine notwendige Ergänzung der öffentlichen Galerien. Die Konzentration auf einen mehr oder weniger durch Neigung und Geschmack begrenzten Ausschnitt der Kunstgeschichte ermöglicht dem Einzelnen den Ausbau eines Sondergebietes, dem sich der Leiter einer öffentlichen Sammlung nicht hingeben dürfte, ohne die Vorwürfe der Einseitigkeit fürchten zu müssen, der aber doch neben dem mehr kunstwissenschaftlichen Entwickelungsschema der Museen eine Notwendigkeit bleibt, da nur so die intimere Pflege des Einzelnen und damit das lebendige Bild eines bestimmten Kreises künstlerischer Energie möglich wird.

Eine solche ergänzende Stellung nimmt die Sammlung Oscar Schmitz in Blasewitz zu der Dresdener Galerie ein. Sie enthält in der Hauptsache, was der modernen Abteilung des Museums fehlt: die grosse Zeit des französischen Impressionismus. Nicht dass sie lediglich auf Manet und Monet, Sisley und Pissarro beschränkt wäre; der Begriff des Impressionismus hat vielmehr den Richtungsfaktor für das Ganze abgegeben. Von Delacroix und Daumier bis van Gogh und Gauguin spiegelt

diese Galerie den Reichtum des Jahrhunderts wieder, bringt Anfänger und Vorläufer, Ausgang, Gegenbewegung und, mit ein paar Werken angedeutet, parallele Prozesse im gleichzeitigen Deutschland. Die Generation der siebziger und achtziger Jahre bildet den Kern der Sammlung, die zum grössten Teil in Frankreich selbst entstanden ist,



ALFRED SISLEY, HÄUSER AM WALDE

herausgewachsen aus dem Miterleben zeitgenössischer Entwicklungen. Später, nach der Übersiedlung des Besitzers nach Deutschland, folgte dann ein kluger, immer von der Rücksicht auf das Ganze geleiteter Ausbau.

Den Anfang macht Delacroix' „Samson und Delila", die Daubigny einst lange besessen hat. Es ist ein spätes Stück, aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre; in seiner dunkel leuchtenden Farbigkeit, in der ein tiefes Braunrot dominiert, lebt etwas von der Atmosphäre des mittleren Marées aus der Zeit nach der französischen Reise. Man empfindet eine leise historische Note, ähnlich wie vor dem kleinen Bildchen Daumiers, „das Manuskript" betitelt. In dem Daumierkatolog Klossowskys ist es als No. 355 unter dem Titel „Un écrivain" kurz erwähnt; in der koloristischen Disposition der dunklen Töne hat es manch feinen diskreten Reiz.

Den Übergang zu den Impressionisten vermittelt Corot. Er ist mit zwei Werken vertreten, einem Frauenbildnis und einer Landschaft. „Die Frau mit dem gelben Ärmel" vermittelt den Zusammenhang mit der Geschichte: die Linie, die von dem Delfter Vermeer über Chardin zu dem Freunde Honoré



CAMILLE COROT, DAS MÄDCHEN MIT DEM GELBEN ÄRMEL



EUGÈNE DELACROIX, SAMSON UND DELILA



BOUDIN, TROUVILLE

Daumiers führt, wird nicht oft so deutlich sichtbar, wie vor diesem Zusammenklang von Gelb, Blau und Rot, der selbst das Dunkel des Grundes noch zum Leuchten zwingt. Es ist ein weiter Weg von dieser Farbigkeit zu dem wundervoll reich Differenzierten des Château Thierry. Es stammt aus Corots reifster Zeit, steht in der Mitte zwischen den Werken des Corot d'Italie und denen des Malers der Nymphenbilder. In der Architektur des Hintergrundes, in dem Bilde der Stadt, klingen noch Erinnerungen, an die Kolosseumsbilder mit; in den Bäumen zur Linken setzt schon die Auflockerung der späteren Zeit ein. Die geschlossene Tonigkeit des Ganzen umfasst zugleich einen Reichtum im



ANTOINE CHINTREUIL, LANDSCHAFT AM MORGEN



CLAUDE MONET, DER BAHNHOF ST. LAZARE

Koloristischen, vor dem man unwillkürlich an Constable denkt, während die Auflösung des Atmosphärischen schon auf Monet, mehr noch auf Sisley und Pissarro verweist.

Neben diesen Werken haben die weiteren Vorläufer der Sammlung einen schweren Stand. Dass sie die Nachbarschaft vertragen, spricht für ihre Qualitäten. Corot am nächsten kommt Chintreuil, dessen kühle frische Morgenlandschaft mit dem zarten grünen Duft und der reizvollen Raumgebung durch die Lichtpunkte der hellen Kopftücher ein schönes Gegenstück zu der grossen Landschaft des Städelschen Instituts ist. Lépines Kanal bei Paris mit der farbigen Analyse der feuchten Abendluft über dem Wasser ist eine interessante Parallele zu Jongkinds Delfter Mondscheinlandschaft, die die Beziehungen der Generation zu Holland andeutet. Sehr reizvoll wirkt ein kleiner Wintermorgen Jongkinds aus der Côte Saint André, vor dem man wiederum an einen wenn auch entfernten Einschlag Constablescher Art denken möchte, der dann bei Boudin noch einmal deutlich zu Tage tritt. Der „roi des ciels", wie Corot Boudin wohl nannte, ist mit mehreren Arbeiten vertreten. Ein paar kleine weiche Marinen mit viel Charme der Farbe und einem feinen Gefühl für Weiträumigkeit weisen mehr nach Holland hinüber, mit einer leisen Nuance Bonington; La Touque bei Trouville steht in der Mitte zwischen Constable und den Anfängen Monets, dessen Beziehungen zu Boudin in der Sammlung Schmitz sehr deutlich zutage treten.

Die Epoche des Impressionismus eröffnet Manet mit dem Strand von Boulogne. Das Werk ist hier bereits im Jahre 1906 abgebildet worden*; in der Organisation des Räumlichen nur mit Mitteln der Farbe, in dem Ausgleich zwischen Struktivem und Dekorativem ist es vielleicht das schönste Stück der ganzen Sammlung. Ihm schliesst sich Monet mit vier Werken grösstenteils aus den siebziger und achtziger Jahren an. Das Bedeutsamste ist wohl der Bahnhof St. Lazare, entstanden um das Jahr 1875 mit einer kräftig bewegten lichten Atmosphäre, die die Wirkung der Silhouette umso inten-

* Kunst und Künstler, Jahrg. IV.

siver zur Geltung bringt. Zwei weitere Varianten des gleichen Themas hängen im Luxembourg in der Sammlung Caillebotte und bei Bernheim in Paris. Daneben sieht man drei Landschaften, die eine aus der Gegend von Lavacourt, von der allerhand Linien zu dem mittleren Corot hinüberführen, aus den siebziger Jahren, die beiden andern, die Kirche von Vernon und eine Ansicht von Argenteuil aus den achtziger Jahren, beide erfüllt von der starken Anschauungsenergie des frühen Monet, während im Vortrag schon die feinnervige Analyse seiner späteren Zeit fühlbar wird.

Sisley ist ebenfalls mit vier Arbeiten vertreten. Eine Ziegelei aus den achtziger Jahren wirkt in ihrer stillen Stimmung wie eine späte Huldigung an Fontainebleau; auch das Kohlfeld aus den siebziger Jahren neigt dahin. Die Häuser am Walde mit der feinen Verwertung räumlicher Reize tendieren mit ihren wärmeren Tönen mehr zu dem gleichzeitigen Monet hinüber. Pissarro, von dem auch vier Werke aus der Zeit nach dem Kriege vorhanden sind, wirkt am reinsten in den beiden Frühling und Sommer betitelten Arbeiten. Die Rue la Pépinière im Regen, ein als Ausschnitt sehr reizvolles kleines Bild, ist ein interessantes Seitenstück zu Renoirs zartem Boulevard im Frühling, der trotz der pastellhaft weichen Farbigkeit von einer kräftigen Konsistenz des Gegenständlichen ist. Renoir als Frauenmaler kennzeichnet das Mädchen im Strohhut und das kleine Pastell einer Badenden, die beide die Erinnerung an den einstigen Prozellanmaler heraufbeschwören.

Cézanne, mit dem die Antithese beginnt, trifft man mit nur einem Werk, einem Stilleben, über dem etwas von der fast erschreckenden Dinglichkeit van Goghscher Stilleben liegt. Dagegen ist



ED. DEGAS, REITER



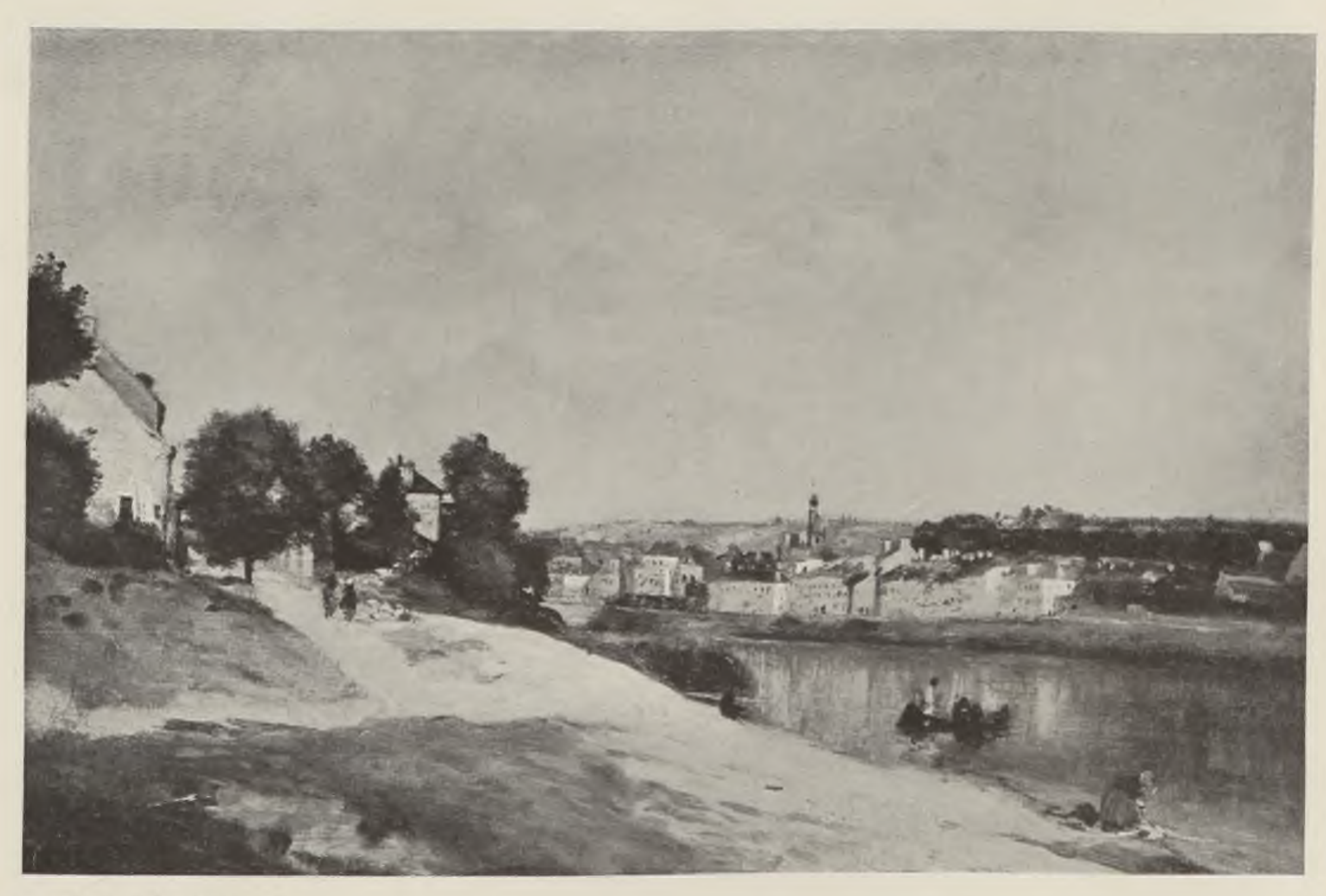
HONORÉ DAUMIER, DER SCHRIFTSTELLER

Degas mit drei ausgezeichneten Stücken vertreten. Die Plätterinnen sind eine Variante des bei Liebermann abgebildeten Werkes, mit ein paar Abänderungen, die für Degas' Sehen und die Art seiner Synthetik sehr instruktiv sind; die delikat getönte Zeichnung der Tänzerinnen bringt eine Durchdringung japanischer Elemente mit Pariserischem, die mit ihrem Gleichgewicht des Asymmetrischen ebenfalls „die dekorative Wirkung eines Outamaro" erreicht. Wesentlich anderer Art ist der Reiz des Pferderennens, für den ersten Eindruck hauptsächlich durch die starke, klug beherrschte Farbigkeit bestimmt, zu der dann die Behandlung der Pferde als Masse und die Differenzierung der Einzelnen innerhalb der Masse die spezifisch Degasnote bringen.

Damit ist die Reihe der Grossen beendet. Die zweite Generation wird mehr angedeutet als repräsentiert durch Gauguin und van Gogh. Von van Gogh besitzt die Sammlung Schmitz eine Zugbrücke von Nimes, ein schönes Werk von einer sehr ruhigen sicheren Gesamtstimmung. Von dem Bild existiert übrigens eine zweite Fassung, ein Aquarell, das wie eine Kopie nach diesem wirkt — unter Betonung der struktiven Elemente des Bildaufbaus, wodurch ein ganz eigentümlicher Eindruck erzielt wird. Gauguins Art ist durch ein farbiges, intensiv gefühltes Blumenstück aus der Zeit seines Aufenthalts auf Tahiti wenigstens angedeutet.

Den Übergang zu den Deutschen vermittelt Courbet. Man sieht von ihm eine Woge (hier „Das bewegte Meer" betitelt), wie man sie des öfteren antrifft. Ihm gesellen sich, als die Nächsten, Schuch und Trübner. In dem Stilleben Schuchs ist der Courbeteinschlag fast völlig absorbiert; in den drei Trübnerporträts der Sammlung klingt er noch mit, vor allem in den beiden frühen, unter denen das Bildnis eines Mädchens im grauen Kleid vor rötlichem Grund wohl das stärkste ist. Nicht weit von dem Stilleben Schuchs hängt ein Stilleben Slevogts und eine Versuchung des heiligen Antonius von Lovis Corinth; der Weg, den die deutsche Entwicklung seitdem genommen hat, lässt sich in Kürze kaum deutlicher zeigen.

Den Kern der deutschen Hälfte der Sammlung bilden sieben Arbeiten Liebermanns. Den Anfang macht die Hufschmiede aus den siebziger Jahren, die auf der Jahrhundertausstellung zu sehen war; ihr schliessen sich die Waisenmädchen an, zwei Reiter am Meer, eine sehr schöne, ruhig und gross gefühlte Dünenlandschaft (ein Gegenstück



CAMILLE COROT, LANDSCHAFT



AUGUSTE RENOIR, BOULEVARD IM FRÜHLING

dazu besitzt die Hamburger Kunsthalle) und als Abschluss die Linnenkammer im Altfrauenhaus zu Amsterdam aus dem Jahre 1908, deren reine leuchtende Farbigkeit verglichen mit den früheren Bildern, vor allem mit der kühlen Tonigkeit der Dorfschmiede einmal den Weg ermessen lässt, den Liebermann in den vierzig Jahren seines Schaffens durchlaufen musste, um auf diese Höhe zu gelangen.

Unter den Plastiken der Sammlung Schmitz steht an erster Stelle Rodin mit zwei Werken, einer Bronzegruppe der Sirenen und dem Traum von 1889. „Das vollkommenste Bild dieses in der Leidenschaft der Bewegtheit aufgehenden Lebens" — wenn irgendwo, so gilt das Wort Georg Simmels vor diesem Marmor aus Rodins besten Tagen, neben dessen fliessendem Flächenspiel die grosse Beethovenstudie Emile Antoine Bourdelles fast wie ein Sinnbild ruhigen Daseins wirkt. Maillols Porträtbüste seiner Frau vertritt die Gegenbewegung; der warme rötliche Ton der Terracotta bringt die ruhigen Stiltendenzen sehr schön zu leicht gedämpftem Ausdruck. Mit ein paar reizvollen Stücken ist Louis Déjean vertreten, von denen die kapriziöse kleine Terracotta „Sortie du Théatre" und ein lachendes Mädchen im Gedächtnis bleiben. Von älterer französischer Plastik sieht man einen Theseus im Kampf mit dem Minotaurus von Barye; von Deutschen trifft man nur August Gaul, dessen Biber allein freilich genügen, um mit ihrer konzentrierten Monumentalität das Gleichgewicht wieder herzustellen.



PAUL GAUGUIN, BLUMEN

Manches wäre noch zu nennen. Man sieht ein Aquarell Meuniers, den ersten Entwurf zu dem Relief der „Arbeiter am Meer" eine „Scène maternelle" Carrières, zwei stille Winterlandschaften Lebourgs, eine Reihe schöner Zeichnungen von Millet, Toulouse de Lautrec, Forain. Das Bild der Sammlung wird aber kaum wesentlich durch diese Dinge modifiziert. Ihr Hauptaccent liegt auf der grossen Zeit der französischen Malerei des letzten Jahrhunderts, zu der alles Übrige gewissermassen nur Ergänzung ist. Ihr Gegenstück ist die Sammlung Rothermundt in Blasewitz, in der das Schwergewicht auf die deutsche, insonderheit die neue Berliner Malerei gelegt ist, so dass die beiden Sammlungen, zumal ihre Besitzer verschwägert sind, einander gewissermassen ergänzen. Über die Sammlung Rothermundt aber wird bei anderer Gelegenheit zu sprechen sein.



MAX LIEBERMANN, DIE SCHMIEDE

SKELETTE

DER MENSCH ALS DEUTER DER WIRKLICHKEIT

VON

EUGÈNE CARRIÈRE



Des Menschen Phantasie erglüht bei der Berührung mit der Natur. Indem er die Wirklichkeit deutet, unternimmt er es, sein eigenes Wesen zu entdecken. Die schöpferische Phantasie offenbart sich in dem unablässigen Streben, uns Rechenschaft zu geben von unserm Verhältnis zur Natur, von unserer Stellung innerhalb der Natur und von der Bedeutung unseres Daseins, inmitten von so vielen Lebewesen. — Wo könnte diese Phantasie eine günstigere Gelegenheit finden sich zu entfalten als indem sie vor den unendlich vielgestaltigen Formen des Skelettes das Leben von neuem wachruft!

Das Skelett ist der greifbare Beweis für die Kontinuität der Formen, für die Logik in der Welt.

Nichts ist hier dem Zufall überlassen; alles ist vorbereitet. Das Ganze ist zu vollkommenster Harmonie ausgebildet, so dass nichts sich daran ändern lässt. Eine vollkommene Synthese in einer einzigen Kreatur ist sichtbar in jedem Skelett, dem vollkommenen Ausdruck der wahren Schönheit.

Jedes Glied ist dem Charakter des Ganzen entsprechend geformt, gedrungen oder langgestreckt, je nach der Gestalt der Tiere. Alle diese unbeweglichen Formen lassen die einstmaligen geschmeidigen Bewegungen der Glieder ahnen. Jeder Knochen nimmt die Form des vorausgehenden Knochens



VINCENT VAN GOGH, DIE ZUGBRÜCKE



AUGUST GAUL, BIBER

wieder auf und übermittelt sie dem folgenden. Das Leben durchzieht den Körper, und, wie ein Pflug in der Furche, so zeichnet das Leben jedes Glied mit seiner deutlichen Spur. Der Geist, der diese sichtbare Logik verfolgt, ist ergriffen von der Lebenskraft, die sich deutlich in ihr ausspricht und bald glaubt er in dem Skelett das verschwundene Leben und die Bewegung zu erkennen. Die Architektur und die Skulptur finden im Skelett die Bestätigung ihrer Gesetze: die Architektur, in der natürlichen Anordnung der Hauptlinien und ihrer Anpassung an die wesentlichen Funktionen und darin, dass die einzelnen Teile einander deutlich entsprechen; die Skulptur, in der klaren Notwendigkeit der Reliefs.

Diese natürlichen Architekturen und Skulpturen, in denen jedes Element seinen Grund hat und die sich alle gegenseitig bedingen, befriedigen den Geist vollkommen durch ihren streng harmonischen Aufbau.

Die Wirbelknochen des Rhinoceros gleichen in ihrer Modellierung den Blättern von Fettpflanzen und entsprechen dem üppigen Boden, auf dem dieses Tier lebt und der mit seinen mächtigen Pflanzen den massigen Körper ernährt. Das Rhinoceros ist das wandelnde Abbild des Bodens, der es hervorbringt.

Sein Kopf ist wie aus festen Mauern aufgebaut. Von der mächtigen Stirn an neigen sich die Nüstern in einer natürlichen und trefflich geschwungenen Linie von entzückender dekorativer Wirkung. Welche Schönheit liegt in den grossen lauschigen Höhlungen der Kinnbacken mit ihren glatten Flächen, denen die Zähne wie schöne Anemonen mächtig entblühen!


WILHELM TRÜBNER, PORTRÄTSTUDIE

Im Gegensatz zu den massigen Formen des Rhinoceros, die an die gedrungenen Wölbungen der romanischen Architektur gemahnen, betrachte man den starken, aber luftigen Bau des Kameels, das geschaffen ist für den eilenden Lauf durch die Sandwüsten. Die Knochen sind geschmeidig und langgezogen; die Wirbel platt und dünn, wie wenn der Wüstenwind sie scharfgeschliffen hätte. Das Skelett des kleinen Hirsches drückt die anmutige Leichtigkeit seiner Bewegungen aus. Beim Anblick des zartgebildeten Kopfes, des schlichten Reliefs des Stirnknochens, unter dem die schöne Augenhöhle sich wölbt, der wunderbar zarten Form des Kinnbackens, habe ich die Empfindung, eine vollendete Goldschmiedearbeit zu sehen.

Ein jedes Wesen hat eine ihm eigentümliche Gestalt, vollendet im Gesamtbau und in seinem kleinsten Teil, und im Einklang mit seiner natürlichen Bestimmung.

Lernen wir von dieser Harmonie unsere eigene Bestimmung: auch der Mensch hat das Recht, nur Das anzunehmen, was mit seinem Wesen im Einklang ist, was ihm selbst entspricht und alle fremden Stoffe, die seine Gesundheit bedrohen, zu verwerfen! Jeder Mensch tritt in das Leben ein, ausgerüstet



MAX LIEBERMANN, LANDSCHAFT

mit den ihm eigenen Fähigkeiten und vorbereitet für das ihm vorausbestimmte Wirken. Es ist die Pflicht Derer, die den Neugeborenen empfangen, seine Gaben zu erkennen, ihn sich so entwickeln zu lassen, dass die angeborene Kraft sich frei entfalten kann.

Es giebt keine Erbsünde der Unwissenheit; jede neugeborene Kreatur ist im Sinne der Natur wissend und es ist ein schwerer Irrtum, im Menschen den Wert der vererbten Fähigkeiten zu verkennen, die man den Tieren zuerkennt. Als Erbe der Summe von Intelligenz und Wissen, die seine Vorfahren angesammelt haben, ist der Mensch bei seiner Geburt ein Endresultat.

Alle Religionen machen aus dem Menschen einen Gefallenen, der von der göttlichen Gnade seine Erlösung erwartet. Das ist nicht wahr: er ist der zum Leben Auserwählte, der zum Wirken Auserwählte, durch die Natur und durch seine Vorfahren dazu ausgerüstet. Der Irrtum liegt darin, das nicht glauben zu wollen und zu gestatten, dass der Natur der Menschen Gewalt angethan wird, statt den Menschen zu nehmen, wie er geboren wird, und ihn seiner Natur entsprechend sich ausleben zu lassen.

Durch diese Knochengerüste, die uns umgeben, wie ein Wald voll lebendiger Pracht, fühle ich einen Hauch der Freiheit wehen!

Wir empfinden stärker, unsere Lebenskraft steigert sich, erwärmt durch eine begeisterte Bewunderung, im Anblick dieser natürlichen Synthesen, die in vollkommener Weise sind, was jedes wahre Kunstwerk sein sollte.

Welche Kunst hätte so schön Ketten schmieden können, wie die Skelette der Schlangen, deren ringförmige Wirkelknochen sich ganz allmählich, von

Rundung zu Rundung, verkleinern, von der stärkeren Mitte bis zu den zarten Extremitäten, und die an der richtigen Stelle im Kopfe enden, wie in einem schönen Gürtelschloss.

Der Kopf des Krokodils, der nur aus Kinnbacken besteht, ist auch ein furchtbares Schloss und das ganze Tier vom Kopf bis zum Schwanz erinnert mit seinem mächtigen langgestreckten, starren Körper an die Form einer riesengrossen Zange.

Die unendliche Vielgestaltigkeit der tierischen Formen ist wunderbar; aber nirgends findet sich hier Willkür, nie Das, was ich im Menschenwerke die „Formen der Lüge" nennen möchte; nichts als die mannigfaltige Anwendung des einen Gesetzes der natürlichen Anpassung.

Nirgends ist diese logische Einheit in der Mannigfaltigkeit auffallender als in den Skeletten der Fische, die langgestreckt oder gedrungen, flach oder rund sind, deren Körper oft ganz aufgeht in einem ungeheuerlichen Kopf.

Diese Gegensätze der Formen übersteigen Alles, was man sich vorstellen kann; aber in allen, so seltsam, so ungeheuerlich sie uns zunächst erscheinen, herrscht eine strenge Logik, die sich in einer vollkommenen Schönheit offenbart. Hier, wie überall in der Natur, entspricht jedes Teilchen dem Ganzen; alle Teile sind wohlgeordnet um eine deutlich bestimmte Grundfunktion.

Es ist unmöglich das geringste Glied einer Gattung mit dem entsprechenden Glied einer andern Gattung zu verwechseln; denn alle Teile stimmen mit der Gesamtgestalt überein. Aber durch diese innere Harmonie selbst sind die so verschiedenen Gattungen unter sich verwandt.

Keine Phantasie vermag so ausserordentliche Dinge zu erfinden; nur das Studium führt zur Wahrheit, nur das Verständnis der Formen vermag diese Schätze zu entdecken. Wenn unser Geist beschäftigt ist mit dem Studium von Denkmalen schöner Epochen der Baukunst, so erscheint uns der Walfisch wie eine wunderbare Verwirklichung unseres Traumes, wie eine Schöpfung von



ARISTIDE MAILLOL, BÜSTE SEINER FRAU

vollendeter Kunst, den schönsten griechischen oder gotischen Werken vergleichbar.

Die architektonischen Flächen und die Modellierung treten mit Sicherheit hervor. Überall Mauern, Profile, herrliche Kapitelle, grosse, ruhige Flächen, die wenige schöne und zarte Skulpturen zur Geltung bringen. Wenige Skulpturen; denn nicht der Überfluss bedingt die Schönheit, sondern die schöne Anordnung, dass alles berechtigt und nichts überflüssig ist.

Im Walfischskelett läuft der Teil, der die Wellen durchbricht, in eine Spitze aus, wie ein Schiffsschnabel. Auf den Seiten ist die Wand anders geformt, wie eine Mauer, in die der Vorsprung des Vorderteils ganz allmählich sich abflacht . . .

Welche herrliche Folge von Ringen in der Wirbelsäule, die den erstaunlichen Bau trägt! Sie werden ganz allmählich grösser, von dem hintern Ende bis zum Kopf, ohne die Einheit ihrer Form aufzugeben. Jeder Wirbel ist von dem vorausgehenden verschieden an Grösse und entspricht ihm doch genau, ist durch ihn bedingt; und wie schön ist in jedem einzelnen die Modellierung, wie vollkommen die Logik der Form, wie weich fühlt sich der Knochen an!

Wenn uns etwas Gewissheit über uns selbst zu geben vermag, so ist es dieser herrliche Beweis dafür, dass nichts dem Zufall überlassen, dass alles logisch bedingt ist. Wenn wir selbst ebenso harmonisch sind, ebenso im Einklang mit der Natur in uns, wenn unsere Bestimmung uns mit dem Leben gegeben ist, so müssen wir darnach trachten, uns dessen immer mehr bewusst zu werden, immer vollkommner wir selbst zu werden.

Betrachtet endlich den Kopf des Walfisches, herrlich in seiner vollkommenen Ausbildung der Formen. Man kann vor diesem Werke verweilen und es stundenlang beschauen: es ist die Schönheit selbst in ihrer mächtigsten Offenbarung.

Kann man sich ein schöneres Geländer denken, von weicherer Modellierung, mit so schlichtem und kräftigem Profil, wie der Knochen, der den untern Kinnbacken umsäumt? Es ist eine Lust die Hand an ihm entlang zu führen, nicht allein wegen der glatten Korns und der Schönheit des Materials, sondern weil die lebendige, harmonische Modellierung die lebendige Hand erfreut, die sich selbst in der Berührung wiederfindet.

Die Stirnknochen ragen hervor wie Schirmdächer und gleichen Gewölben einer Kathedrale. Der Schädel: Dächer und übereinandergebaute Hallen.

Der Körper des Menschen erscheint, verglichen mit diesen mächtigen Bauwerken, zerbrechlich und schwach: und trotzdem ist er der Sieger über alle Tiergattungen. Mit einer furchtbaren Zerstörungsmacht begabt, hat er in dem Tierreich das Gleichgewicht der Kräfte hergestellt. In den anderen Gattungen sind alle Kräfte deutlich erkennbar, ihre Bestimmung sichtbar. Die Werkzeuge des Menschen sind verborgen. Keines seiner Glieder ist für die andern eine Last. Die Arme sind eingerichtet zum Greifen, die Beine zum Gehen. Der Kopf krönt die Wirbelsäule wie eine Blume und beschwert nicht den Bau des Körpers; es ergiebt sich daraus ein Gefühl des allgemeinen Gleichgewichtes, der freien leichten Bewegung, während das Antlitz des Affen, in dem der Instinkt noch nicht bekämpft ist, den Schädel nach unten zieht und das Gewicht der Glieder den Körper niederdrückt. Das Antlitz des Menschen, klein und von rätselhaftem Ausdruck, birgt sich in aller Sicherheit unter der Wölbung des Schädels, dessen Verhältnisse gewaltig sind, verglichen mit den Schädeln der Tiere. Dieser materielle Unterschied des Schädelumfangs offenbart dem Auge deutlich das Bewusstsein, das der Mensch von seiner Macht hat, dieses Bewusstsein erklärt und berechtigt seine unbegrenzte Herrschaft.

Die Skelettensammlung ist in Wahrheit eine Kunstsammlung: die herrlichste von allen, die reichste an fruchtbaren Anregungen, wenn die Kunst der Ausdruck unserer seelischen Erregung beim Anblick der Natur ist.

Ohne Zweifel wird das Gefühl ehrfurchtsvoller Bewunderung, das wir vor diesen schönen Formen empfinden, in uns erweckt durch Eindrücke von plastischer Schönheit. Aber diese Betrachtungen regen uns so mächtig an, weil sie in uns das Verständnis des Wesens unserer Gattung erwecken, weil durch sie die Natur auf uns zurückstrahlt.

In der Seele das Verständnis der Natur und des Lebens zu erwecken, das ist die eigentliche Aufgabe der Kunst.

In Allem, was wir hier sehen, finden wir die Anerkennung Dessen, was uns im Leben seelisch bewegt, die Verurteilung der Dinge, die uns empören, der Lüge und der Dummheit. Wir sehen hier die vollkommene Wahrhaftigkeit verherrlicht und die Logik, die so schön ist; von einer Schönheit, der man nichts hinzufügen, der man nichts nehmen kann.

Mir scheint, dass diese Dinge uns lehren, der Mensch solle nur annehmen, was der Logik seiner

Natur entspricht. Diese Wahrheit entdeckt er notwendig, wenn er sich selbst entwickelt hat, wenn er sein Ich erweitert hat; aber diese Erweiterung selbst muss ihn das in aller Tiefe betrachtete Schauspiel der Natur lehren.

Lasst uns darum unsrer natürlichen Bestimmung bewusst werden. Dazu hilft uns die Einsicht in die harmonische Vielheit der Lebewesen und der Lebensformen. Die Natur braucht zahlreiche Mitarbeiter; für jede ihrer Aufgaben hat sie den entsprechenden Typus geschaffen. Die Vielheit der Wesen lässt uns die Grösse der Arbeit, für die sie bestimmt sind, der bekannten und unbekannten Aufgaben erkennen. Die Entdeckung einer neuen Gattung unterrichtet uns über eine Absicht der Natur, die wir nicht kannten; das ununterbrochene Staunen führt zu der Bestätigung der Grundwahrheiten. Denn gerade die Verschiedenheit der Erscheinungsformen erweckt in uns das tiefere Empfinden eines allgemeinen Gesetzes, das alle Vielheit in der Natur bedingt und sie doch einer inneren Einheit unterstellt.



ED. DEGAS, TÄNZERINNEN. ZEICHNUNG



GRAB DES PTAH-HOTEP BEI SAQQARA

STUDIEN UND ENTWÜRFE ALTÄGYPTISCHER KÜNSTLER

VON

LUDWIG BORCHARDT



LÖWE EINEN ASIATEN ZERFLEISCHEND. SKIZZE AUF KALKSTEIN. BIBAN EL-MULUK

Dem Kunsthistoriker geht es wie dem Bergsteiger. Dieser wird die ihm zunächst liegenden Hügel und Höhen oft in ihrer Bedeutung falsch taxieren. Ein winziger Vorberg verdeckt ihm die Aussicht. Da es ihm Mühe macht, ihn zu überwinden, scheint er ihm gewaltig. Solche Vorberge sind für den Kunsthistoriker manche seiner zeitgenössischen Künstler. Die Berge in etwas grösserer Entfernung kann der Wandrer schon mit sichererem Blick scheiden und in ihrer Bedeutung abwägen. Mit wachsender Entfernung heben sich die Bergriesen unzweifelhaft deutlich von dem umgebenden Gebirgsstock ab. Über eine gewisse Grenze hinaus aber wird das Urteil wieder unsicher. Hier und da kann man zwar noch einen besonders hervorragenden Berg bezeichnen und nennen, aber seine Spitze scheint nur noch wenig über die Gebirgsmasse um ihn herauszuragen. Endlich am Horizont verschwimmen die Höhenunterschiede fast ganz. Irgend bestimmte Berge dort mit Namen zu benennen, ist vergebliches Bemühen. Im besten Falle wird man in diesem anonymen, gleichartigen Durcheinander Massen unterscheiden können, die als Ganzes sich höher oder weniger hoch heraus-

heben. So wenigstens der ehrliche Bergwanderer; der Führer aber, der sein Gebiet kennt, wird auch ganz hinten am Horizont noch die einzelnen Berge benennen. Sein Auge ist durch die lange Gewohnheit, am Horizont zu suchen, geschärft.

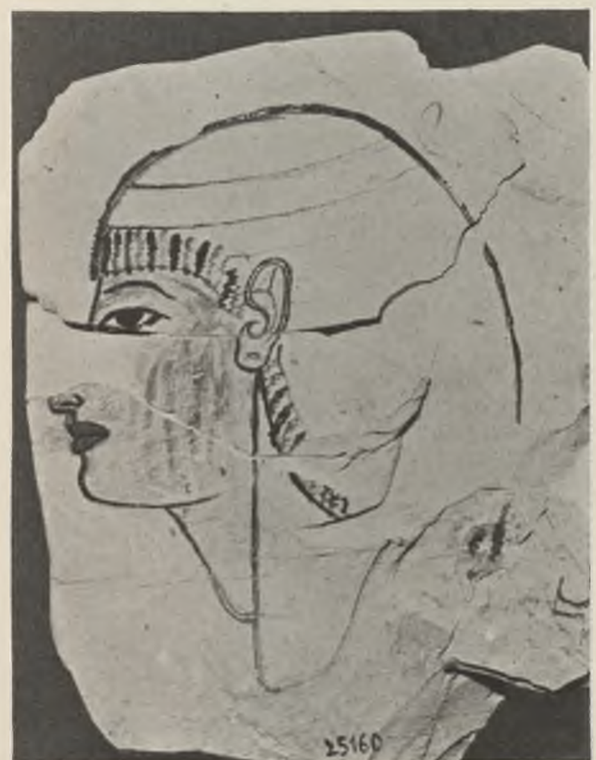
In der Kunstgeschichte ist Ägypten der Horizont. Die grossen Züge, die in der verschiedenen Kunstübung der älteren und jüngeren Epochen dieses Landes sich klar unterscheidend zu Tage treten, haben sich schon seit über einem Jahrhundert den Sinnen der Gelehrten, die sich damit befassten, aufgedrängt. Allmählich vertieften sich die Unterschiede. Heute können wir klar eine Reihe von Höhepunkten in dem fernen Zuge der ägyptischen Kunstgeschichte bezeichnen. Die älteste Periode, das alte, das mittlere und das neue Reich, die ägyptische Spätzeit und die ptolemäisch-römische Epoche: eine jede bedeutet für uns einen relativen Hochstand ägyptischer Kunstübung, zwischen denen Strecken niedrigerer Kunst deutlich bemerkbar sind. Wie diese einzelnen Höhepunkte unter einander sich stellen, ist in gewissem Grade eine Frage individuellen Geschmacks. Diesem scheint ein an Naturwahrheit grenzender Porträtkopf des alten Reichs das Höchste, Jener wird primitiven Reliefs der ältesten Periode den Vorzug geben, oder an der Sicherheit der Meissel- und Strichführung im mittleren Reiche den grössten Gefallen finden; wieder Andere mögen die Zierlichkeit der Figuren aus dem neuen Reiche oder die glatte Gewandtheit der Spätzeit über alles Andere setzen. In solche Detailfragen, die doch Jeder anders entscheiden wird, wollen wir uns hier nicht



BILDNIS EINES RAMESSIDEN. SKIZZE AUF KALKSTEIN. BIBAN EL-MULUK. (KAIRO)

vertiefen. Es genügt, dass wir gesehen haben, wie der ganz hinten am Horizont liegende Gebirgszug der ägyptischen Kunstgeschichte sich schon in einzelne deutlich herausgehobene Gruppen aufgelöst hat.

Aber auch aus der Anonymität beginnt die ägyptische Kunst jetzt herauszukommen. Nie werden wir allerdings die gewiss berechtigte Neugier erfüllt sehen, zu erfahren, wer den Dorfschulzen im Kairener Museum, wer den thronenden Amenophis IV. des Louvre oder wer den grünen Kopf in Berlin hat machen können, aber wir wissen doch heute schon die Namen einiger weniger Künstler.



BILDNIS EINES HOHEN BEAMTEN AUS DER ZEIT DER 19. DYNASTIE. SKIZZE AUF KALKSTEIN. BIBAN EL-MULUK. (KAIRO)

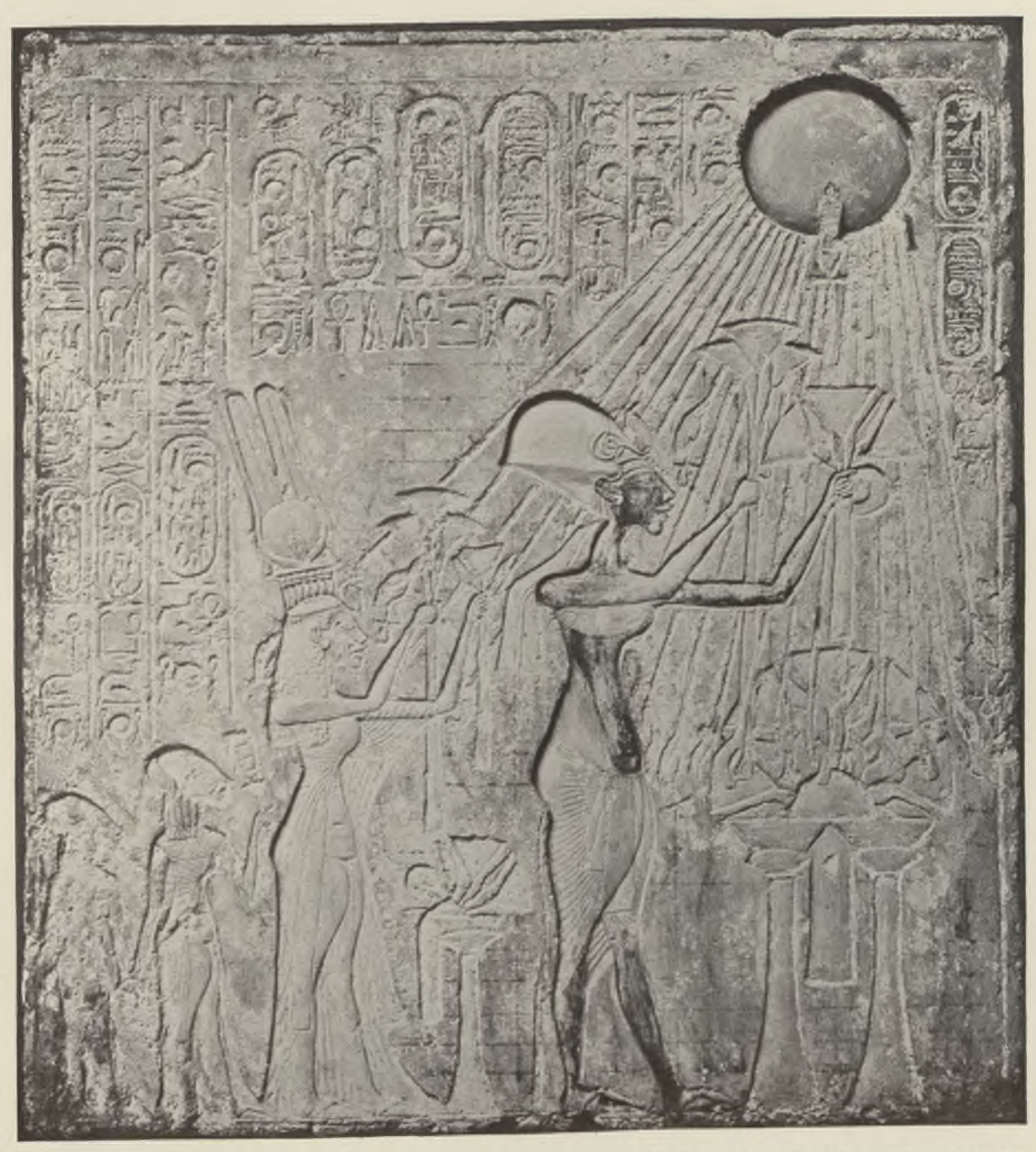
Zuerst war es aufgefallen, dass auf besonders feinen Stücken Goldschmiede als Besitzer genannt wurden. Da lag der Schluss nahe, in diesen Besitzern auch die Verfertiger zu sehen, die die zierlichsten Kabinetstücke für sich selbst gerade gut genug gehalten haben. So wird man also den neuerdings aufgefundenen goldenen Siegelcylinder des Hofjuweliers Königs Menkewre aus der 4. Dyn. ohne Zweifel als ein Werk aus dem Atelier dieses Künstlers ansehen müssen.

Die Liebe zu Kunstsachen trat aber hinter der zum Künstler selbst auch bei den alten ägyptischen Meistern nur wenig zurück. Dieser Eigenliebe, oder sagen wir dem Künstlerstolz, ist es zu verdanken, dass wir bei einer Reihe von Kunstwerken den Künstler selbst, der sich darauf nennt, kennen. Die Meister haben sich auf ihnen mit dargestellt und auch nicht vergessen, auf ihre Autorschaft in einer kleinen Beischrift hinzuweisen. Da hat sich zuerst in dem Grabe des Prinzen Neb-em-ichwet bei Gise (Dyn. 4) „der Maler Semer-ke, der ihm das Grab ausgemalt hat", neben dem Baumeister des Grabes verewigt. Beide stehen ganz steif da. Mit mehr Humor hat der Künstler der berühmten Wandreliefs aus dem Grabe des Ptah-hotep bei Saqqara (Dyn. 5) seine lebensvollen Darstellungen signiert (Seite 34). Links unten in der Ecke sieht man mitten in einer Szene zu Markt fahrender Bauern den alten Herrn mit riesiger Glatze auf einem Bootchen fahren und aus mächtigem Topfe Bier trinken. Vor ihm stehen Feigen und gebratene Tauben, darüber die Inschrift „der Bildhauermeister Onch-en-ptah".

Weniger geschickt hat sich der Maler des Grabes des Mereruke bei Saqqara (Dyn. 6) verewigt. Er sitzt in lebensgrosser Figur in einer Thürlaibung vor seiner Staffelei, Pinsel und Farbmuschel in den Händen. Vor ihm steht bewundernd sein kleiner Sohn. Das Bild, das der Vater auf der Staffelei hat, erinnert an den schönen Vers „Mal' er mir das ganze Dorf u. s. w."; es soll den in jener Zeit üblichen Vorwurf einer Darstellung der Jahreszeiten und des Thun und Treibens der Menschen in ihnen sein. Dies anzudeuten hat der Maler die Personifizierungen der drei Jahreszeiten — in Ägypten thun es drei, wo wir vier brauchen — auf seinem Staffeleibild wiedergegeben.

Sehr hübsch hat der Bildhauer des Grabes des Haushofmeisters Huje der Königin Tij, Mutter Amenophis des Vierten, bei Tell el-Amarna (Dyn. 18) angedeutet, dass die an reizenden Szenen so reichen Wandbilder sein Werk seien. Ganz bescheiden in einer Ecke ist dargestellt, wie „der Bildhauermeister der Königinmutter Iuti" auf seinem Schemel sitzt und die letzte Hand an eine niedliche Statuette der Prinzessin Bekt-iten legt, die er auf dem Drehgestell vor sich hat.

Der Maler Hui endlich, der im Grabe des Nekropolenvorstehers Inhor-chawi in Gurna (Dyn. 20) die Reihe von alten Königen auf die Wand brachte, hat sich dazu gemalt und darüber geschrieben: „gemacht von der Hand des kgl. Schreibers Hui". Er selbst hockt mit Farbenpalette und Rohrpinsel in weitem Gewande da, mit langem, mehr genialem, als sauberem Haargelock.



AMENOPHIS IV. UND SEINE FAMILIE, DER SONNENSCHEIBE OPFERND. RELIEFENTWURF IN KALKSTEIN. TELL EL-AMARNA, GRAB DER PRINZESSINNEN (KAIRO)



RAMSES IV. IN DER SCHLACHT. SKIZZE AUF KALKSTEIN. BIBAN EL-MULUK (KAIRO)

Also fünf ganze Namen von Künstlern finden wir an ihren Werken. Das ist nicht viel für die Menge der Kunstwerke, die Ägypten uns bietet, da aber zwei dieser Namen — der des Künstlers des Ptah-hotep-Grabes bei Saqqara und der des Grabes des Huje bei Tell el-Amarna — uns die Urheber hervorragender Leistungen kennen lehren, so müssen wir uns schon damit zufrieden geben und abwarten, dass weitere Funde, die in Ägypten so bald nicht versiegen werden, die Anonymität der ägyptischen Kunst weiter aufhellen.

Es ist zwar nicht höflich, in die Ateliers von Künstlern einzudringen, deren Namen man nicht kennt, da sie aber ihre Skizzen und Entwürfe so achtlos haben herum liegen lassen, so werden sie es uns wohl nicht übelnehmen, wenn wir sie ansehen. Und sie haben genug von ihren Skizzen herumgeworfen. Wo immer Ausführungen bis heute unfertig liegen geblieben sind, finden wir diese Skizzen. Ich meine nicht solche Skizzen wie die von den Wiederherstellungsarbeiten im Terrassentempel von Der el-bahri, wo bei jedem Bild eine kleine flüchtige Kritzelei in Rötel steht, die mit der beigefügten Inschrift besagt, was der Bildhauer hier an Stelle der ausgemeisselten Reliefs der Königin Hat-schepsowet (Dyn. 18) einsetzen sollte. Ich meine auch nicht solche Skizzen wie die lebensgrossen Rötelzeichnungen im Arsnuphistempel auf Philae, die nur Vorzeichnungen für heute im Hathor tempel daselbst ausgeführte Reliefs sind. Diese beiden Arten von Skizzen sind ohne Kunstwert. Hier wollen wir nur von solchen sprechen, bei denen man die Hand des Meisters, nicht die des ausführenden Gesellen spürt. Solche sind zu Haufen in und beim Grabe Ramses VI. (Dyn. 19) im Thale der Könige zu Theben und in beträchtlicher Anzahl in Tell el-Amarna, der Stadt und Nekropolis des sonnenanbetenden Königs Amenophis des Vierten (Dyn. 18) gefunden worden. Es sind Studien und Entwürfe zu Wanddekorationen, teils nur gezeichnet, teils in Flachrelief ausgeführt. Malerei und Reliefkunst gehen ja in Ägypten so eng mit einander, dass eine Trennung Willkür wäre. Von der grossen Menge dieser Funde, die heute sämtlich zu den Beständen des Kairener und des Berliner Museums gehören, und unter denen sich selbstverständlich auch wertlose Kritzeleien von Arbeitsburschen befinden, sollen hier nur einige erlesene Stücke vorgeführt werden, die die sichere Hand der Meister auch ohne besonderen Hinweis verraten.



DER RINDERVORSTEHER VENUJE UND SEINE FRAU. GRABRELIEF IN KALKSTEIN. (KAIRO)

Auf einem mässig glatten Kalksteinsplitter hat der Maler einen Königskopf (Seite 35) skizziert, zuerst mit gelben breiten Linien, dann schärfer mit rot und endlich mit ganz delikatem schwarzen Pinselstrich. Die Lippen und Augwinkel sind rot, die Färbung von Wange und Kinn ist durch rosa

Tupfen angedeutet. Das Profil soll wohl idealisiert das des verstorbenen Königs sein, die Tracht ist eine der bekannten Königstrachten: eine hohe Perrücke mit goldenen Stirnreif an dem sich vorn die Königsschlange ringelt. Mit diesem üblichen Königskopfputz ist hier noch ein anderer verbunden, der aus Widderhörnern, Federn, Schlangen und einer über dem Ganzen schwebenden Sonnenscheibe besteht. Man könnte glauben, die Skizze sei nach einem bekannten ebenso coiffierten Porträt Ramses' III. aus seinem Grabe gemacht — aber welch ein Unterschied in der Linienführung! Dann hätte der Kopist sein Vorbild übertroffen. Eine andere ganz in Rötel ausgeführte Skizze (S. 42) zu einem räuchernden König ist besonders graziös in der Strichführung.



KÖNIG MIT GEFANGENEN AUS DER SCHLACHT ZURÜCKKEHREND. RELIEFSKIZZE. HERKUNFT UNBEKANNT. (BERLIN)

Die Maler skizzierten übrigens im Grabe Ramses des Vierten auch Dinge, die sie dort nicht unmittelbar bei der Arbeit brauchten, die vielleicht für andere gleichzeitige Aufträge in der weit abliegenden thebanischen Nekropole dienen sollten. Wie käme denn sonst ein Kopf eines beliebigen Privatmannes (Seite 36) hierher, der so wie der des erstgenannten Königs ausgeführt ist. Die Locken und der hinten zugebundene Kranz sind nur allgemein angedeutet.

Eine Szene, von der wir zwei ganze und eine Teilskizze besitzen, muss unseren Künstler besonders beschäftigt haben, trotzdem sie eigentlich nur einen bekannten Typus wiedergiebt, aber wir wissen, dass damals selbst bei grossen des öfteren zur gleichen Zeit wiederholten typischen Darstellungen viel herumprobiert wurde, um der Komposition eine gefällige Raumverteilung der Massen zu geben. So ist das grosse Schlachtenbild der Einnahme von Kadesch im Ramesseum schon fast fertig gewesen, als man es noch einmal völlig umänderte und den auf seinem Streitwagen ansprengenden König von links unten nach oben, die belagerte Festung von rechts oben nach unten brachte. Unsere Skizze (Seite 38) nun zeigt Ramses den Vierten in einer Asiatenschlacht. Die Zügel seiner beiden weit ausgreifenden Rosse hat er sich um den Leib gebunden, ist mit dem einen Fuss auf die Deichsel des leichten Streitwagens gesprungen und packt mit der Linken gleich einen ganzen Haufen von Feinden bei den Haaren. Mit der Rechten wird er auf sie einhauen. Der Kriegslöwe des Königs verfolgt neben dem Wagen einen fliehenden Asiaten.

Diese Nebenszene scheint der Zeichner nicht für völlig geglückt angesehen zu haben. Er hat sie auf einem anderen Kalksteinsplitter (Seite 34) noch einmal probiert.

Ein Entwurf oder eine Studie zu einem ähnlichen



AMENOPHIS IV. UND SEINE FAMILIE IM PALAST. RELIEFENTWURF IN KALKSTEIN. TELL EL-AMARNA. (BERLIN)

Schlachtenbild (Seite 40) befindet sich im Berliner Museum. Es ist eine von den Sethosreliefs aus Karnak her bekannte Gruppe, die hier bis in Einzelheiten — z. B. wie der König den Fuss aufsetzt — getreu wiederholt ist. Der König schreitet neben seinem mit Waffen reich versehenen Streitwagen einher und hat in jedem Arm ein ganzes Bündel Gefangener. Die Berliner Studie ist nur Bruchstück, auf dem Sethosrelief zieht er noch hinter sich ganze Reihen von Feinden her. Auch hier wieder ein gewaltiger Unterschied zwischen der in jeder Linie weichen Studie und dem ausgeführten Typus aus der Sethoszeit. Allerdings macht etwas der zeitliche Unterschied der beiden Werke aus. Die Studie ist wohl aus den Zeiten der 18. Dynastie, in denen die Kunst im allgemeinen höher stand als zu Sethos' Zeit.

Von friedlicheren Sujets möchte ich hier noch einige Entwürfe vorführen, die uns in die Zeit, ja sogar in den Familienkreis Amenophis des Vierten, des Erbauers der Stadt von Tell el-Amarna, führen.

Der eine (Seite 41) zeigt das Königspaar mit den kleinen Prinzesschen in der Palasthalle. Die beiden Majestäten sitzen auf schwellenden Polstern, mit denen die zierlichen Stühle belegt sind. Der König hebt eine seiner kleinen Töchter zu sich empor und küsst sie, die Königin hat eine von etwa gleichem Alter, die neidisch auf die vom Papa bevorzugte Schwester zeigt, auf dem Schoosse und ein ganz Kleines noch auf dem Arm. Das kleine Prinzesschen spielt mit der Königsschlange, die als Emblem der Wacht über Leben und Tod auch der Königin von ihrer riesigen Coiffurn herabhängt.

Der andere Entwurf (Seite 37), auf dem man noch die Quadrierung sieht, nach der er in voller Grösse auf eine der Wände des Prinzessinnengrabes gebracht werden sollte, zeigt die königliche Familie in Anbetung der Sonne, deren Strahlen ihnen das Zeichen des Lebens reichen. An den fast karikiert zu nennenden Formen der Köpfe und Figuren darf man sich hier nicht stossen. Die Königsfamilie muss etwas deformierte Schädel und weichliche Figuren gehabt haben, und daraus wurden dann in der freieren Zeichenart jener Zeit diese Formen.

Vielmehr betrachte man den Aufbau, die Massenverteilung des Ganzen und die weiche Ausführung einzelner Teile.

Das Hauptstück dieser Reihe von Entwürfen ist aber die niedliche Szene, die uns in der Berliner Sammlung mit allen Farben auf einem Kalksteinstück erhalten ist. Der König, an seinem goldenen Stirnband mit der Königsschlange und den lang flatternden roten Bändern kenntlich, steht auf einen Stab gestützt der Königin gegenüber, die ihm Blumen reicht. Seine Haltung — wie der Körper auf Stab und Standbein gleichzeitig ruht — ist so frei, die Modellierung im Einzelnen so weich und doch so sicher, dass wir in dieser Studie sicher ein Werk des Meisters von Tell el-Amarna vor uns haben, des Meisters oder eines der Meister, denen wir die Grabreliefs der Totenstadt Amenophis des Vierten verdanken, nicht etwa die Arbeit irgend eines Gesellen, der dabei beschäftigt war und die feinen Entwürfe der Meister mehr schlecht wie recht zur Ausführung brachte. Hier sieht man einmal, wie Bilder Amenophis des Vierten ohne die übertriebene Karikierung seiner Körperformen ausschauten.



RÄUCHERNDER KÖNIG. SKIZZE AUF KALKSTEIN. BIBAN EL-MULUK. (KAIRO)

Und doch können wir auch für diese Studie nicht den Anspruch erheben, sie für eine Originalkomposition gelten zu lassen. Auch sie ist nur die Wiedergabe einer Type, allerdings mit vielen Feinheiten, aber eben doch Type. Wie dieser häufiger wiederkehrende Vorwurf in einer immer noch ganz guten Ausführung aussah, mag ein Relief aus dem Grabe des Rindervorstehers des Amon Yenuje, jetzt im Kairener Museum (Seite 39) zeigen, bei dem nur einige nebensächliche Änderungen gegenüber der in unserer Studie aus Tell el-Amarna wiedergegebenen Type vorgenommen sind.

Diese kleinen Selbständigkeiten im Einzelnen, die in diesem klassischen Lande der Type doch immer wieder zeigen, dass die Kunst Leben in sich hat, verschwinden mit dem Augenblick, wo in der Spätzeit der ägyptische Künstler aufhört, eigene Skizzen und Studien zu machen, wo er anfängt so „nach der Antike“ zu arbeiten, dass er die alten Vorbilder abgiesst (Seite 42). Die Bildner, die sich vorstellen sie machten es ganz richtig, weil sie die alten guten Muster sklavisch nachahmen, haben keine Kunst mehr.



ALTER ABGUSS ZU STUDIERZWECKEN NACH EINEM RELIEF DES FALKENKÖPFIGEN GOTTES HORUS. AUS DEM TOTENTEMPEL DES KÖNIGS SAHURE. (ABUSIR)



HERMANN MUTHESIUS, DAS HAUS FREUDENBERG. ANSICHT VON NORDWESTEN

HERMANN MUTHESIUS

VON

KARL SCHEFFLER

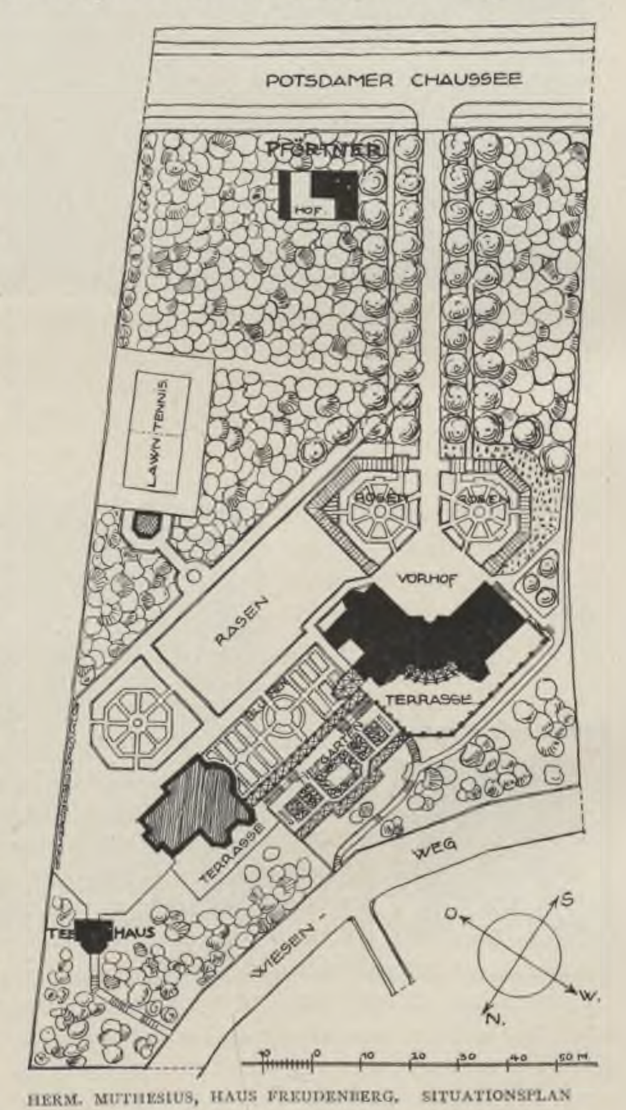


ls Regierungsberater im Handelsministerium hat Hermann Muthesius den entschiedensten Einfluss auf das kunstgewerbliche Unterrichtswesen in Preussen, es werden seine Fähigkeiten als praktischer Architekt lebhaft in Anspruch genommen, und er wirkt seit Jahren auch mit bedeutendem Erfolg als Fachschriftsteller. Dem Verwaltungsbeamten verdanken wir eine glänzend begonnene Reform des kunstgewerblichen Unterrichts, dem Baumeister vorbildliche moderne Landhäuser und dem Schriftsteller wichtige Anregungen und eine zielbewusste Förderung der Arbeitsmoral. Nicht leicht kann man sich heute ein Leben mit weiterem Wirkungskreis, mit schöneren Wirkungsmöglichkeiten denken. Seiner glücklichen Beschränkung verdankt es dieser Mann, dass er so verschiedenartigen Anforderungen praktischer und theoretischer Natur gerecht werden kann; der Einheitlichkeit seiner Natur verdankt er es, dass für ihn Theorie und Praxis nur zwei Seiten derselben Sache sind. Ihm ist ein erfolgreiches, seltenes

Arbeitsglück zuteil geworden, weil er nie will, was er nicht kann und weil all sein intensives Wollen mit neuen, täglich sich lebendiger zum Bewusstsein durchringenden Bedürfnissen der Allgemeinheit übereinstimmt. Muthesius will auf allen Punkten immer nur das sachlich Notwendige und sachlich Mögliche; weder als Organisator und Schriftsteller noch als Baukünstler blickt er über das augenblicklich Erreichbare hinaus. Als Staatsbeamter ist er mehr charaktervoll als ideenreich, als Baumeister mehr logisch resumierend als erfindend, als Schriftsteller mehr ein Mann klarer Vernunft als ein Künstler des Gedankens und des Wortes. Nichts Problematisches ist in ihm, aber auch nichts Differenziertes. Seine zielbewusste Einseitigkeit kennt darum nicht das Schwanken und Zweifeln, das stärkeren Talenten nicht erspart bleibt. Mit vorsichtigem Misstrauen die ganz absoluten und genialischen Naturen betrachtend, geht er, ohne Pfadfinderehrgeiz, immer den sicheren Weg; den aber beschreitet er auch selbstbewusst als ein verlässlicher Führer. Eine Profannatur auf einem höchsten Punkte der Selbsterziehung, ein gesunder Menschenverstand im besten Wortsinne, ein Talent, nicht bedeutend der Art nach, wohl aber dem Grade nach.

Betrachtet man vor allem den Architekten Muthesius, von dessen Überzeugungen sowohl der Schulorganisator wie der Schriftsteller zehren, so treten Einem gewissermassen Willensenergien der ganzen Zeit entgegen. Denkt man vergleichend an Persönlichkeiten wie van de Velde, Peter Behrens, August Endell oder andere, so steht Muthesius als der Meister profaner Sachlichkeit da, wo Jene mehr als Erfinder, als voraussetzungslose Formsucher und reine Künstler vor uns hintreten. Wo das mehr abstrakt gestimmte höhere Schöpferinteresse sich zu bethätigen sucht, da tritt Muthesius zurück; aber er steht dann voran, wenn die praktische Zweckmässigkeit fertiger Bauresultate zu betrachten ist. Ähnlich wie bei Messel zeigt sich bei Muthesius dann der Vorteil gründlicher Berufsbildung. Ohne sie hätte Messel nicht Wertheims Baumeister werden können; ohne sie könnte Muthesius nicht der beste Landhausarchitekt Gross-Berlins sein. In beiden Fällen hat der Bildungsgang Eklektizisten erzogen; aber hier und dort hat auch der Eklektizismus zu etwas lebendig Neuem geführt, weil er in den Dienst moderner Überzeugungen und lebendiger Zukunftsideen getreten ist.

Muthesius ist in natürlichster Weise zur Architektur gekommen. Sein Vater war Maurermeister. Er hat als Maurerlehrling das Handwerk praktisch erlernt, bevor er sein Abiturium gemacht, auf der Hochschule studiert und den üblichen Bildungsgang deutscher Architekten durchgemacht hat. Als Regierungsbaumeister ist er für Ende und Böckmann dann von 1887 bis 1891 in Japan gewesen, als ein Leiter der dieser Firma übertragenen japanischen Regierungsbauten. Ihm ist so der grosse Vorteil geworden, mit Augen eine Kultur sehen zu können, die eben damals zu einer europäischen Anregungsquelle geworden war. Zurückgekehrt ist Muthesius im Ministerium der öffentlichen Arbeiten thätig gewesen, bis er 1896 dann der Deutschen Gesandtschaft in London attachiert wurde, mit dem Auftrage, technische Berichte zu erstatten. Diese sieben Jahre seines Aufenthaltes in England sind



HERM. MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. SITUATIONSPLAN



HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. ANSICHT VON SÜDOSTEN. HAUPTEINGANG



HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG, DIE BIBLIOTHEK

für ihn entscheidend geworden. Was man in Deutschland in den architektonischen Künsten zu wollen begann, als er aufbrach, das fand er in England nahezu vollendet schon vor. Er brauchte von den Resultaten, die er sah, nur der deutschen Bewegung zu berichten, um bedeutender Wirkung sicher zu sein. Diese öffentliche Berichterstattung, die neben den offiziellen Regierungsberichten einherlief, hat Muthesius in musterhafter Weise geübt. Der angeborene Sachsinn kam ihm bei dieser Arbeit vortrefflich zustatten. Er hat das englische Unterrichtswesen und vor allem die englische Landhausarchitektur gründlich studiert, sich das Ganze und jede Einzelheit zu eigen gemacht und ist nicht müde geworden, auf die Vorzüge der englischen Wohnkultur hinzuweisen. Die reife Frucht dieses Londoner Aufenthaltes ist das erschöpfende Werk über das „Englische Haus" (siehe K. u. K., Jahrg. VI, S. 529). Der deutschen Architektur und dem Kunsthandwerk hat Muthesius mit seiner Propaganda ausserordentlich genutzt; praktisch aber hat er sich in diesen Jahren nicht bethätigt. Es waren rechte Entwicklungsjahre. Die Lust zum Bauen erwachte erst wieder, als Muthesius sich die theoretische Einsicht in die Bedingungen und in die Struktur des Landhauses ganz zu eigen gemacht, als er genug Anschauungsstoff gesammelt hatte, um künstlerisch davon zehren zu können und als er nach Deutschland zurückkehrte, um als Regierungsberater thätig zu sein. Es sind dann Leute zu ihm gekommen, die seine Schriften gelesen hatten, mit der Bitte ihnen Heimstätten zu bauen, wie er sie als vernünftig und wünschenswert beschrieben hatte. Vorsichtig hat Muthesius und wie im Nebenamte begonnen, seine Theorien in Praxis umzusetzen; da es aber von Mal zu Mal besser glückte, so ist er allmählich ein vielbeanspruchter Architekt geworden.



HERMANN MUTHESIUS, DAS HAUS FREUDENBERG. ANSICHT VON NORDOSTEN

❦



HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. DAS MUSIKZIMMER

Die Ideen, von denen Muthesius sich bei seinen Landhausbauten leiten lässt, sind durchaus nicht esoterischer Natur. Jede gesunde Vernunft kann sie vielmehr zur Anwendung bringen. Wenn diese Ideen im schroffen Gegensatz zu der bei uns immer noch allgemein beliebten Praxis stehen, so beweist das nichts, als eine beschämende Unfähigkeit unserer Architekten. Die freilich nicht wunder nimmt, wenn man bedenkt, dass die meisten Erbauer von Landhäusern Spekulanten, Unternehmer und verbildete Akademiker sind.

Was wir seit vier Jahrzehnten in den Vororten der Grossstädte entstehen sehen, ist die „Villa". Das ist in jedem Fall eine Stilarchitektur. Entweder ist sie als italienische Villa frisiert, als Schwarzwälder Bauernhaus, als Renaissanceschlösschen, als Barockpalais, Schweizerhäuschen oder sonstwie. Sie ist, um ein Scherzwort von Dickens zu brauchen, durch und durch „architekturonerisch". Im Kern ist sie ideenlos dem Stadthause nachgebildet, denn sie hat einen bewohnten Keller, was auf dem Lande kompletter Unsinn ist, die Hauptwohnräume liegen hoch aufgetreppt wie getrennt vom Garten, es sind die Hauptzimmer grundsätzlich immer nach der Strasse orientiert, und es ist das ganze Haus mitsamt dem Garten mehr für die Passanten da als für die Bewohner.

Muthesius verfährt dieser unsinnigen Konvention gegenüber nach folgenden Grundsätzen etwa. Er sagt sich, das Landhaus sei ein frei im Garten stehendes Einzelgebäude, nicht ein städtisches Reihenhaus, dessen Strassenfront der Baulinie folgen muss und das ausser dieser Strassenfront nur noch eine dürftige Hofseite hat, was bei den Haupträumen ohne weiteres die Strassenanlage zur Notwendigkeit macht. Muthesius disponiert seine Grundrisse darum nicht nach der zufälligen Strassenrichtung, sondern nach der Himmelsrichtung. Er giebt den Schlafzimmern und Kinderzimmern unter allen Umständen eine gesunde Südlage und sichert den Wohnräumen stets günstige Besonnung. An die hygienisch ungünstigere Nordseite dagegen legt er die Wirtschafts- und Arbeitsräume, alle die nur für kurze Zeit benutzten Räume oder die Zimmer, wo das Sonnenlicht stören würde; also die Küchen, Badestuben, Toiletten, Ankleidezimmer, Ateliers, Bibliotheken und die nur vorübergehend benutzten Speisezimmer. Dieses Prinzip, nach der Himmelsrichtung



HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. DETAILANSICHT VON DER TERRASSE



HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. DIE HALLE

zu bauen, giebt den Ausschlag, an welcher Stelle des Grundstücks das Haus anzulegen ist. Muthesius bevorzugt eine Disposition, die alle wenig benutzten Zimmer, alle Wirtschaftsräume, Vorräume u. dergl. an die Strasse legt und die Haupträume unmittelbar auf den Garten öffnet. Er legt die Wohnzimmer zu ebener Erde an, so dass man von ihnen ohne weiteres den Garten, oder doch wenigstens eine Gartenterrasse erreichen kann; den Garten aber bezieht er, und am meisten in der nächsten Umtoten Raum, kein unnatürlich hohes oder grosses Zimmer und nicht Thüren und Fenster, die nur der Fassadenwirkung wegen da sind. Die Fenster sind vielmehr gestaltet, wie der Beleuchtungszweck es will, die Thüren, wie die bequeme Benutzbarkeit es erfordert. Dadurch gerade entstehen dann die reizvollen Eckfenstergruppen und Erkerbildungen, die die Häuser von Muthesius so zierlich wohnlich erscheinen lassen. Durch das Ganze und durch alles Einzelne geht ein gesunder Zwecknaturalismus.



HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. ANSICHT VON NORDEN MIT DEM BLICK IN DEN TIEF GELEGTEN GARTEN

gebung, sehr energisch architektonisch auf das Haus, so dass für das Gefühl eine Einheit entsteht. Den Keller lässt er niemals zu Wohn- und Arbeitszwecken benutzen; dafür bringt er gern die Wirtschaftsräume bequem, mit reichlichen Nebengelassen und würdigen Dienstbotenzimmern in einem Anbau unter, die Region der Dienstboten von der der Herrschaft in dieser Weise so nachdrücklich trennend, wie es im Interesse praktischer Hauswirtschaft möglich ist. Man findet in seinen Landhäusern Nichts, was nur für Repräsentationszwecke erdacht wäre, keinen

Wo immer es möglich ist, sind Wandschränke eingebaut, oft mit Glasthüren und architektonisch geordnetem Sparrenwerk, wodurch dann zugleich praktische und ästhetische Bedürfnisse befriedigt werden. Die Möbel können nicht planlos in diese Interieurs hineingestellt werden, denn es ist ihnen im Grundriss schon der Platz angewiesen. Das Arbeitszimmer ist vom Schreibtisch aus gedacht, es ist von vornherein den Betten im Schlafzimmer der Platz gewiesen, dem Büffett und den Tischen im Esszimmer, dem Flügel im Musikzimmer und



HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. DAS SPEISEZIMMER

Das sind, flüchtig angedeutet, einige der Prinzipien, die Muthesius seinem Schaffen zugrunde legt. Mit diesen Grundsätzen wird kein Architekt schlecht und unsachlich bauen; sie geben andererseits aber nicht die Garantie, dass auch schöne Bauwerke entstehen. Sie können angewandt werden und das Ergebnis kann doch etwas sehr Gleichgültiges sein. Als Ergebnisse profaner Sachvernunft sind diese Prinzipien sehr wertvoll; edle Landhausarchitekturen können sie aber erst schaffen, wenn sich ihnen ein künstlerisch verfeinertes Form- und Raumgefühl, ein natürlicher Sinn für Maass und Verhältnis und eine lebendig gestaltende Einbildungskraft gesellen. Nur das Talent kann diese profanen Grundsätze auch schön zur Geltung bringen.

Und auf diesem Punkte nun hat der Architekt Muthesius die Anhänger, die sich der Schriftsteller und Organisator schon erworben hatte, auf das Angenehmste überrascht, als er zu bauen begann. Denn er hat mehr Talent entwickelt, als seine Grundsätze es forderten, er ist gestaltend über seine Theorien weit hinausgegangen. In jedem neuen Werk hat er es besser bewiesen, dass er seine Sachlichkeitsgedanken in allen Punkten vom Kunstgefühl erziehen zu lassen vermag.

Muthesius ist als Gestalter, wie schon gesagt, durchaus Eklektizist. Ohne die englischen Anschauungslehren könnte er nicht bauen wie er es thut. Dies ist auch bei seinem Bildungsgang und bei der Eigenart seiner gemessenen, rezeptiven Natur nicht anders denkbar. Um so weniger, als es in Deutschland nicht Traditionen giebt, woran die Idee des für moderne Grossstädter bestimmten Landhauses anknüpfen könnte. (Der Weg, den Schultze-Naumburg beschreitet, seine Modernisierung des Biedermeierstils ist insofern als Beispiel unzulässig,

dem Kaminplatz im Wohnraum oder in der Halle. Die einzelnen Interieurteile selbst aber, Stuhl, Schrank und Teppich, Thürdrücker und Lampe, Vorhang und Tapete, sind in ihrer zweckvoll schönen Form wie Teile des Hauses, sind nicht willkürliche Produkte des Möbelzeichners, sondern Werke des Architekten. Überall ist das gebildete moderne Bedürfnis befragt. Derselbe Geist ist allerorts, im Hause wie im Garten, bildend thätig; es arbeiten nicht mehr, wie in der „Villa“, Maurer, Maler, Dekorateur, Möbeltischler und Landschaftsgärtner jeder für sich, sondern der Baumeister ist hier endlich wieder Herr über alle Berufe geworden, wie er es in Zeiten schöner Lebenskultur immer gewesen ist.

als auch hier wieder mehr von der Fassade, von der historischen Stilidee aus gedacht wird, als es für den inneren Organismus des Hauses nützlich ist.) Man darf aber vor den Häusern von Muthesius von einer Kopie englischer Architektur in keiner Weise sprechen. Seine Landhäuser schliessen sich vielmehr frei und selbständig dem Geiste an, der seit einem Jahrzehnt die deutsche Baukunst regiert. Sie sind unter sich sehr verschieden, nach Grösse, Form, Material, Grundriss und Lage; aber trotzdem man überall leise ein direktes Vorbild ahnt, ist ihnen allen doch etwas Gemeinsames eigen, das auf die Persönlichkeit ihres Erbauers allein zurückzuführen ist. Man begegnet vielen englischen Einzelformen, holländischen und schottischen Stilzügen, einem leisen wienerischen Einschlag und sogar einer leichten dekorativen Spiellust, die nicht frei ist von Modezügen; alle Motive sind aber selbständig verarbeitet und zu etwas Eigenem und Neuem geworden. Die Gestaltungskraft ist absolut sicher; sie weiss in Massen zu denken, versteht den Raum zu gliedern, wählt mit viel Kunstgefühl und Geschmack das Material und wird bedient von einem vornehmen Farbensinn. Man hat vor den Häusern von Muthesius das Gefühl, vor etwas durchaus Echtem und Sachlichem zu stehen. Die klare Übersichtlichkeit, die architektonische Deutlichkeit und eine Bevorzugung der weissen Farbe geben die angenehme Empfindung von Reinlichkeit und Akkuratesse. Es fehlt ganz die Schwüle, die der grossstädtischen Eleganz oft eigen zu sein pflegt. Es sind wirkliche Heimstätten, was Muthesius schafft, weil das Rationelle seiner Architektur Kunst wird und das Künstlerische zu etwas Rationellem. —

Das Haus Freudenberg, wovon hier Abbildungen gegeben worden sind, ist eine der letzten und besten Leistungen von Muthesius. Alle Vorzüge des Baumeisters kommen darin zur Anschauung. Das Haus steht auf einem hoch gelegenen Grundstück zwischen Wannsee und Nikolassee bei Berlin und bestätigt durch seine Lage das feine Wort Viktor Hugos, dass schon der Bauplatz den Gebäuden ihren Charakter gäbe. In der ganzen Umgebung Berlins giebt es kaum einen schöneren Platz; und diese Gunst des Terrains hat Muthesius in meisterlicher Weise zu nutzen gewusst. Er selbst hat über die Gesamtanlage, wovon das Haus Freudenberg nur ein Teil ist, einmal das folgende geschrieben: „Ein plateauartig gestaltetes, über

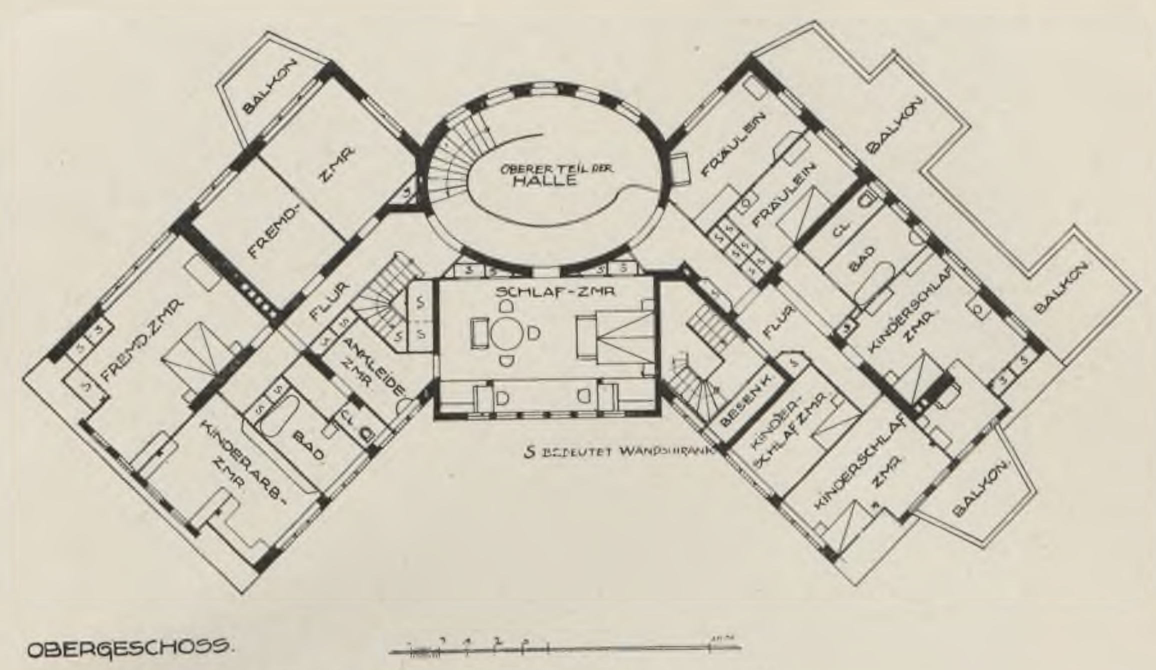


HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. DAS INNERE DES IM GARTEN GELEGENEN THEEHAUSES



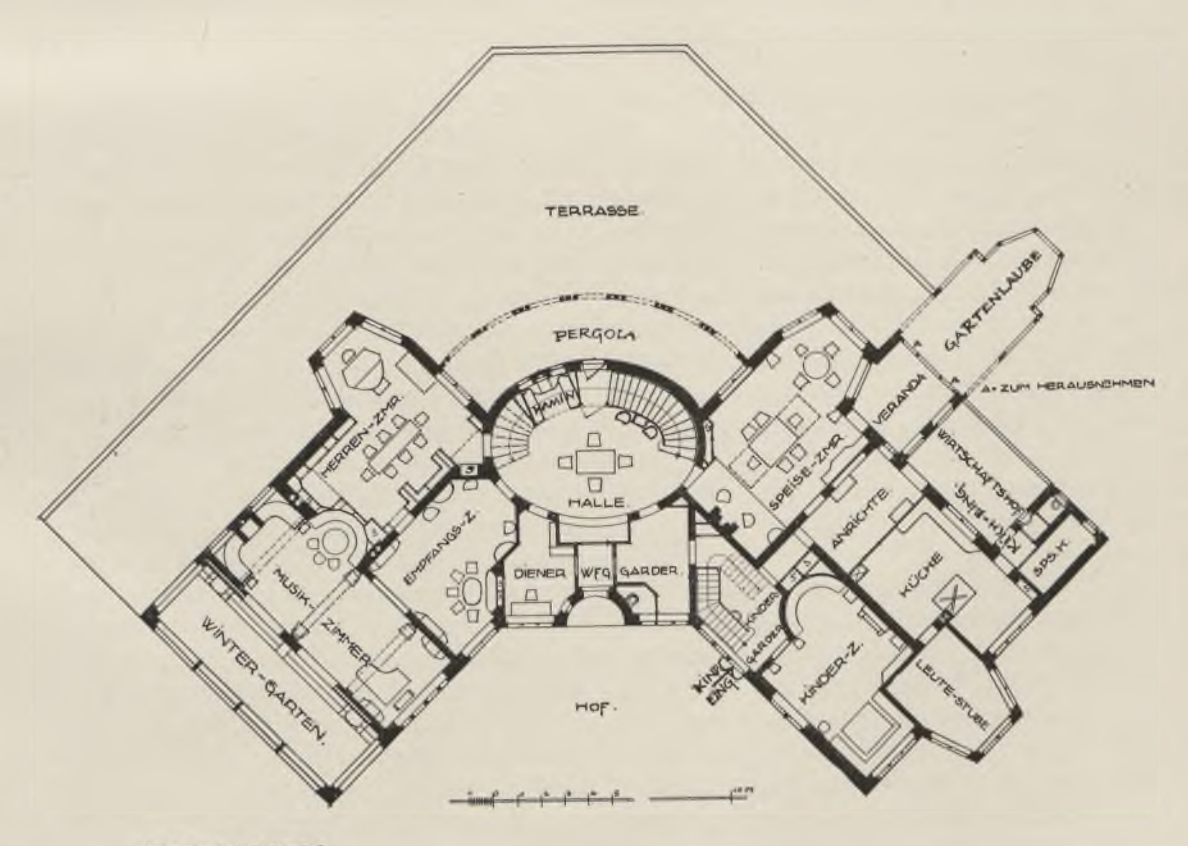
HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. PERGOLA UND SITZPLATZ IM FREIEN

2½ Hektar grosses Grundstück, das im Südosten von der Potsdamer Chaussee aus zugänglich ist und im Nordwesten an einen etwa 12 m tiefer liegenden Wiesengrund, der Rehwiese, angrenzt, sollte einheitlich bebaut werden. Das Grundstück bietet einen für die Umgegend von Berlin ausnehmend schönen Fernblick über die Längsrichtung des Wiesengrundes, ist gegen die im Sommer nicht staubfreie Chaussee durch dichten Kiefernwald abgesperrt und hat am Abhange nach der Rehwiese hin nur niedriges Kieferngestrüpp, das die Aussicht nicht hemmt. Es soll endgültig mit nicht mehr als vier Häusern bebaut werden, vorläufig jedoch überhaupt nur drei, mein eigenes und eine Gruppe von zwei Häusern für zwei Brüder Freudenberg aufnehmen. Die Auslegung ist so erfolgt, dass mein eigenes Haus an die Südwestgrenze gerückt ist, während die beiden andern Häuser, zu einer architektonischen Gruppe vereinigt und untereinander durch eine Pergola verbunden, die Nordosthälfte des Grundstücks einnehmen .... Da der Wiesengrund gerade da, wo die Gruppe beginnt, eine Richtungsänderung von 45 Grad einschlägt, die Häuser aber der Aussicht wegen möglichst nahe am Abhang stehen sollten, so wurde es nötig, auch die Achse der Häusergruppe in sich selbst um 45 Grad zu brechen. Die Möglichkeit, diese Brechung organisch herbeizuführen, fand sich in einer eigentümlichen Grundrissanordnung des jetzt zunächst gebauten südlichen der beiden Häuser Freudenberg. Zwei Gebäudetrakte greifen rechtwinklig ineinander ein, in den einspringenden Winkel mündet der von der Potsdamer Chaussee kommende Zugang. Vor den ausspringenden Winkel, der nach dem Abhange hin liegt, legt sich eine geräumige Aussichtsterrasse. Um den einspringenden Winkel gruppieren sich, da hier der Himmelsrichtung entsprechend die beste Besonnung stattfindet, die Haupträume. Vor dieser Hauptwohnseite sind zwei grosse Rosarien angelegt, die den Hauptzugang flankieren. Während nun dieses Haus noch durchaus symmetrisch zum Zugange angelegt ist, bietet es durch seine im Winkel von 45 Grad zum Zugang stehenden Flügel Gelegenheit zu der erwähnten Richtungsänderung der Zweihäusergruppe. Zwischen den beiden Häusern dehnt sich ein Blumengarten aus, nach der Abhangsseite begrenzt durch die Verbindungspergola. Diese steht auf einer Futtermauer, an die sich in etwa 4 m Tiefe ein weiterer Garten anschliesst. Zur



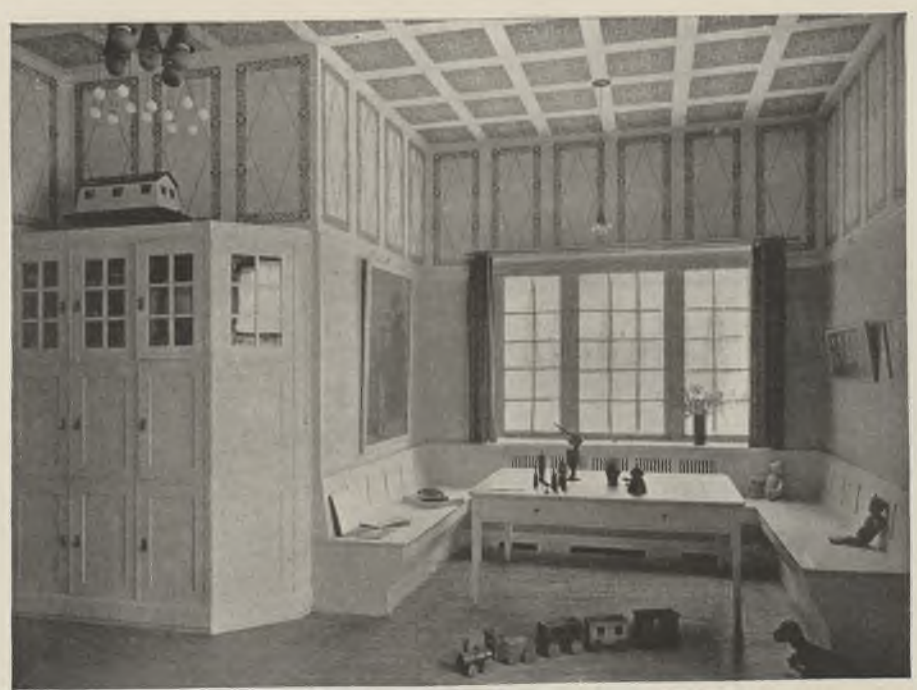
OBERGESCHOSS.

HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. GRUNDRISS DES OBERGESCHOSSES



ERDGESCHOSS.

HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. GRUNDRISS DES ERDGESCHOSSES



HERMANN MUTHESIUS, HAUS FREUDENBERG. KINDERSPIELZIMMER

Anlage dieses Tiefgartens gab eine vorhandene Aushöhlung des Abhanges durch eine Kiesgrube Veranlassung.

Die Siedelung aus Häusern und Gärten nimmt den Streifen des plateauartigen Grundstückes in Anspruch, der sich dem Abhang nach der Rehwiese unmittelbar anschliesst. Alles Übrige ist wilde Natur geblieben; nach der Potsdamer Chaussee hin ist der ursprüngliche Kiefernwald, nach der Rehwiese hin das den Abhang bedeckende Buschwerk stehen gelassen. In diesen Abhang hinein schieben sich vor jedem der Häuser geräumige Terrassen, die den sich hier bietenden Fernblick vermitteln. Die Terrassen sind aus der Ausschachtungserde des Bauplatzes aufgeschüttet, wie überhaupt die ganze Erdbewegung so berechnet ist, dass weder ein Karren Erde ab- noch zugefahren zu werden brauchte."

Dem Vorteil des Terrains stand die Schwierigkeit gegenüber, dass sich die Aussicht nach Norden öffnet. Es war das Problem gegeben, die schönen Ausblicke nach Kräften zu nutzen und den Wohn- und Schlafräumen doch günstige Besonnung zu sichern. In welch zweckmässig geistreicher Weise diese Aufgabe gelöst worden ist, zeigen die hier wiedergegebenen Grundrisse. In ihnen findet man sowohl die oben skizzierten Grundsätze der Anlage wieder als auch ein starkes, diese Grundsätze stilisierendes Kunstgefühl. Besonders glücklich ist es, wie der Naturalismus der Zwecke rhythmisch, symmetrisch und geometrisch erhöht worden ist und wie das Rationelle repräsentativ gesteigert wurde. Eigentlich widerspricht im allgemeinen eine starke, stolz repräsentierende Achsenbetonung dem naturalistischen Prinzip konsequenter Zweckmässigkeit; um so beachtenswerter ist es, dass in diesem Fall von einer Vergewaltigung nach dieser oder jener Seite nicht die Rede sein kann. Das Material dieses Hauses ist roter Backstein, weiss gestrichenes Holz und graue Dachpfannen. Die puritanisch herben, stark gegiebelten Fassadenformen wecken den Gedanken an niederländische Backsteinarchitektur. Mit ausserordentlichem Geschick sind an der steil abfallenden Seite nach der Rehwiese die Terrassen angelegt, ist überhaupt der architektonisch betonte Garten gestaltet. Für den von Nikolassee Herkommenden wird die Zweihäusergruppe, bestehend aus dem in wohltemperierter Vornehmheit wundervoll in der Landschaft liegenden Haus Freudenberg und dem unter einem hohen Dach sich bergenden, traulich an den Wald gerückten Haus Muthesius zu einem Schaustück, das wahrhaft poetische Empfindungen auslöst. Was in einem Berliner Vorort doch beinahe etwas Unerhörtes ist.

Das Innere des Hauses Freudenberg hält nicht ganz was das Äussere verspricht. Man erwartet

eine Grossräumigkeit, die das gewissermassen nur aus zwei Flügeln bestehende Haus nicht haben kann. Die Halle wenigstens, deren Oval den Grundriss so schön beherrscht, und deren erhellte Fenster dem Hause am Abend nach aussen etwas überraschend Bedeutendes geben, enttäuscht durch ihre schlotartig wirkende Enge; und der Umstand, dass Muthesius unübersichtliche Treppenanlagen liebt, macht die Wirkung nicht besser. In den übrigen Räumen findet man dann freilich viele Vorzüge der praktisch schönen Bauweise wieder: die geistreiche Raumausnutzung, die geschmackvolle und wirkungsreiche Materialverwendung, einen Purismus, der nicht Armut ist, sondern auf Selbstgefühl beruht und eine Farbe, die bescheiden genug ist um neutral zu bleiben, aber auch reich genug um schmückend zu sein.

Auf Einzelheiten dieses Hauses einzugehen ist nicht erforderlich; denn es soll hier nicht die Monographie eines einzelnen Landhauses gegeben werden. Um so weniger, als die Abbildungen für sich selbst sprechen. Es sollte vielmehr die Bedeutung eines unserer charaktervollsten und fruchtbarsten Architekten an seiner Eigenart, seinen Prinzipien und an einem seiner besten Werke dargelegt werden, weil sich in dem Wollen und Können dieses Baumeisters, der auch als Schulorganisator und Agitator auf unsere Zeit so bedeutenden Einfluss gewonnen hat, eine ganze Seite moderner Baukunst abspiegelt. Weil das Denken und Thun dieses in seiner Selbstbeschränkung starken Mannes in vielen Beziehungen vorbildlich wirkt und bestimmt ist, jener modernen Lebenskultur sehr wirksame Pionierarbeit zu leisten, nach der alle Besseren sich seit langem schon sehnen.



CHRONIK

Ueber die Sammlung Lanna, die im November bei R. Lepke in Berlin zur Versteigerung kommt, schreibt uns Wilhelm Bode: Deutschland und Österreich hat wohl nie einen Kunstgewerbesammler gehabt, der so systematisch vom Museumsstandpunkte aus seine Kunstwerke zusammengebracht hat, wie Baron von Lanna in Prag. Sein Bestreben war, in seinen Sammlungen eine möglichst vollständige Übersicht über die Entwicklung des gesamten Kunstgewerbes und der Kleinkunst von der frühesten Zeit bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu geben. Durch mehr als vierzig Jahre hat der kunstbegeisterte Mann mit reichen Mitteln, grösster Energie, doch mit Vorsicht dieses sein Ziel verfolgt und erreicht, wie kein anderer vor ihm. Jetzt, wo der hochbetagte Greis von seinen Schätzen selbst keinen Genuss mehr hat, hat sich die Familie entschlossen, den gesamten Kunstbesitz aufzuteilen. Die Glassammlung, die grösseste und vollständigste, die je in Privathänden sich befand, hat der alte Herr dem von ihm recht eigentlich begründeten Prager Kunstgewerbemuseum zum Geschenke gemacht. Die kostbare Kupferstichsammlung ist im Frühjahr bei Gutekunst in Stuttgart zur Versteigerung gekommen und die kaum weniger bedeutende Sammlung der Handzeichnungen wird ihr im folgenden Frühjahr folgen. Die ähnlich umfangreiche und bedeutende kunstgewerbliche Sammlung, die seit der Eröffnung des Neubaus im Kunstgewerbemuseum zu Prag ausgestellt war, wird im November versteigert werden, erfreulicherweise in Deutschland und zwar durch das Kunstauktionshaus R. Lepke in Berlin. Von dieser Sammlung ist im Auftrage des Besitzers durch Julius Leisching, dem Leiter des Brünner Museums, dem besten Kenner der Sammlung, ein Prachtwerk herausgegeben*, das neben dem Katalog sämtlicher Gegenstände eine eingehende kunstgeschichtliche Einleitung Leischings und fünfzig grosse Tafeln zum Teil mit farbigen Nachbildungen enthält. Dieser erste Band umfasst die Abteilungen, die demnächst in Berlin zur Versteigerung kommen: Arbeiten in Ton, Steingut und Fayence, Porzellan, Metall (besonders Zinn), Elfenbein, Holz, Leder u. s. f. Ein zweiter Band, dessen Ausgabe in baldige Aussicht gestellt wird, soll die Gegenstände behandeln, die zurzeit noch im Lannaschen Hause in Prag sich befinden: namentlich die Kleinplastik, die Medaillensammlung, Bilder und eine Reihe besonders ausgezeichneter Stücke des Kunsthandwerkes.

* Jul. Leisching, Sammlung Lanna, Prag, I. Band. Leipzig 1901. Karl Hiersemann.

Nicht nur als Andenken an diese hervorragende Sammlung, die nun in alle Winde verstreut wird, sondern auch als reiches, wohlgeordnetes wissenschaftliches Material wird diese Publikation für alle öffentlichen Bibliotheken und für unsere Sammler und Kunstfreunde eine erwünschte Gabe sein.

❊

In Leipzig ist kürzlich — wie in der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ Ernst Schulze-Besser mitteilte — die hier reproduzierte, bisher unbekannte Zeichnung Menzels aufgefunden worden. Es ist der mit der Feder auf Stein gezeichnete Titel einer Jugendschrift, die im Jahre 1838 bei Gropius erschienen ist. Das erstaunlich sicher und leicht gezeichnete Blatt ist also dem kaum Dreiundzwanzigjährigen gelungen, zwei Jahre, bevor die Arbeiten an den Illustrationen zum Kugler begannen. Die dargestellten Sujets folgen, wenn das Auge dem Oval links hinauf nachgeht, dem Gang der Erzählung und illustrieren das Schicksal eines Kindes, das, früh geraubt und tot geglaubt, auf einer Reise wiedergefunden wird. Schulze-Besser hält dieses Exemplar für das einzige noch existierende; doch scheint es ihm möglich, dass sich noch ähnliche Titelblätter zu anderen Büchern aus dem Gropiusschen Verlage vorfinden.*

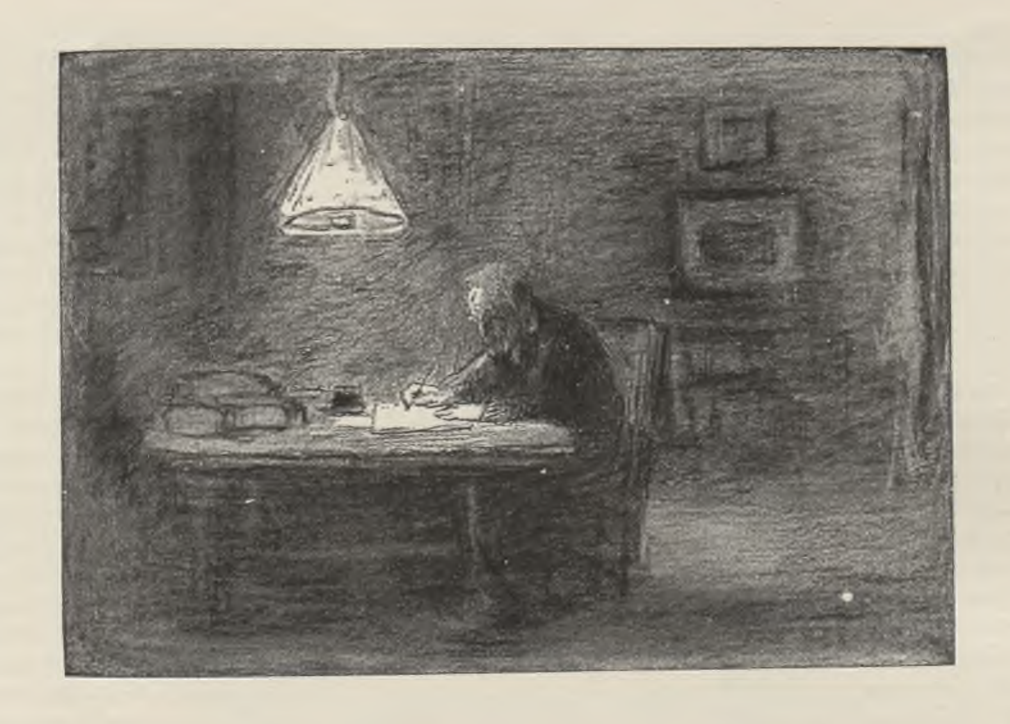


ADOLF MENZEL, TITELBLATT

❊

Die Originallithographie Max Liebermanns, die diesem Hefte beigegeben werden konnte, ist ein schönes Resultat lithographischer Versuche, die der Künstler in diesem Sommer wieder gemacht hat. Bisher sind nur sehr wenige Steinzeichnungen Liebermanns bekannt geworden. Der 1907 erschienene Katalog seiner graphischen Arbeiten zählt nur fünf Beispiele auf. Zwei aus dem Jahre 1890, eins von 1899 und zwei von 1896. Unter diesen letzten befindet sich der für den „Pan“ gemachte prachtvolle Fontanekopf. Was man auch in dieser Technik, deren malerische Weichheit dem Stil Liebermannscher Strandimpressionen so schön entgegenkommt, zu erwarten haben könnte, beweist die hier gegebene Probe zur Genüge.

* Er hat inzwischen ein neues Blatt, eine Federzeichnung aus derselben Zeit, bereits aufgefunden. Es ist der Titel einer ebenfalls von Ernst Leyde geschriebenen Erzählung „Die Pfarre zu Buchensee“. Dieses Blatt werden wir im nächsten Heft reproduzieren.



NEUE BÜCHER

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Wir erschrecken über die Höhe des Bücherhaufens, der als Ertrag einer halbjährigen Verlagsthätigkeit aufgeschichtet ist, und können doch sogleich verschiedene Symptome bemerken, die für eine Kulturgeschichte des Kunstbeschreibens und Kunstumschreibens notiert seien. Erstens: es schreiben Kunsthistoriker impressionistich – Impressionisten kunsthistorisch. Das wäre recht, wenn Jene Gefühl haben, (nicht im Thodeschen Sinne) und in anständigem Deutsch reden, Diese beim Metier bleiben und das Makartmäntelchen der Zunft nicht begehren. Glänzende Ausnahmen bestätigen, dass man beides verbinden kann. Zweitens: nachdem die kulturhistorische Wiese abgegrast scheint und das Futter leichter in der Tiefe zu holen ist, besteht eine nervöse Anwandlung, die abschüssigen Hänge der Ästhetik und Physik zu betreten. Ein bischen Seiltänzerei gilt dem verständnisvollen Publikum als gemsengleiche Elastizität, und der Absturz ist weniger gefährlich. Drittens: den richtigen Moment abwarten, das können die Wenigsten. Ein Freund hilft mir mit dem treffenden Worte vom verloren gegangenen Gewissen.

Nomina sunt odiosa, und Bücher sollen auch „Kunstwerke" sein, harmonische Bildungen einer exakten Arbeitsmethode. Die Qualität bestimmt sich nach objektiven Grundsätzen, deren Formel in den verschiedenartigsten, lichten, dunkelgefärbten Kapseln eingehüllt sein darf: Mensch spricht zum Menschen, und der Wille der Persönlichkeit befiehlt.

Würde man solche hohen Worte als Entschuldigungsgrund ansehen, wie eine Visitenkarte, die bei einem absichtlich verfehlten Besuch abgegeben wurde, um so schlimmer für den Referenten, der nichts anderes wünscht als — bei seinem Besuche die verehrte Klientel zu Hause anzutreffen, um eine lehrreiche Unterhaltung zu geniessen, und seine Karten zu sparen. Nur wird mancher Ungeduldige warten müssen.

Wir begrüssen heute zuerst einen Mann, der sich nun gerade nicht in die schulmeisterlich abgeleiteten Kategorien einsperren lässt: Friedrich Naumann giebt in seinen Ausstellungsbriefen und in dem ebenso anspruchslosen Büchlein „Form und Farbe" (Verlag der „Hilfe" Schöneberg) dem Einfachen genug, indem er ihn sanft über die grösseren Schwierigkeiten der einzelnen künstlerischen Fragen hinüberleitet, ihn belehrt und bildet durch seine „dilettantischen (im rühmenden Sinne Goethes gesprochen)" Erklärungen und Weisungen. Und dem Wissenden gewährt manche lebensvolle Bemerkung grössere Anregung als ein von irgend einem Snob tiefsinnig ausgetipfelter Aphorismus, dessen Zwillingsbruder der Gemeinplatz war. Auch Endells „Schönheit der Grosstadt" (bei Strecker und Schröder, Stuttgart) bedeutet in dem schlichten Kleide der äusseren Erscheinung eine wertvolle Äusserung, die durch die Ernsthaftigkeit der ästhetischen Betrachtungsart wirken sollte, etwa im Sinne Lichtwarks.

Unter den wichtigen Büchern, die ein bestimmtes Gebiet behandeln und sich darum nur an einen kleineren Kreis wenden, der aber über die eigentlichen Kunsthistoriker weit hinausgeht, steht die Übersetzung von Durets „Impressionisten" (Verlag von Bruno Cassirer, Berlin) an erster Stelle. Diese Kapitel eines Mannes, der dem Einsetzen der impressionistischen Bewegung und den ersten Kämpfen mit persönlich freundschaftlicher Teilnahme beigewohnt hat, vermitteln eine nicht zu übertreffende Kenntnis von den Lebensumständen der Freunde Manets, und die bescheidene Zurückhaltung des Autors giebt ihnen einen sympathischen schriftstellerischen Zug. Neben den Mitteilungen über die tatsächlichen Begebenheiten, die wir schon mit historisch abgekühlter Aufmerksamkeit lesen, gibt Duret kurze Biographien, und wendet sich gleichzeitig zu der künstlerisch-persönlichen Eigenart des einzelnen Malers, die er in sorgfältiger Analyse ergründet. Das Lob für die treffliche Ausstattung, das den „Impressionisten" zu teil werden muss, dürfen wir mit dem gleichen Nachdruck der kostbaren Marées-Mappe (im selben Verlag) zubilligen. Die Abbildungen dieser einzigen Fresken — einzig auch, weil nur hier dem Künstler die Möglichkeit gewährt war, die freie Fläche der Wand schöpferisch „ins Ewige zu erweitern" — im Bibliotheksaale des Aquariums zu Neapel geben trotz dem sorgsam gewählten Format nur einen schwachen Schein von der wundersamen Grösse der Originale, wie auch an Piero della Francescas Fresken der Photograph sich vergeblich müht. Aber mit wehmütiger Freude danken es vor allem die Freunde des Meisters, denen diese Fresken und nicht die Spätzeit die Höhe seines Lebenswerkes bedeuten, dem Herausgeber Paul Hartwig, dass er ein würdiges „Mnemeion" aufrichtete . . . . . .

Nur mit flüchtigem Wort will Karl Schefflers „Paris" (im Insel-Verlag, Leipzig) genannt werden, denn flüchtige Worte, „Notizen" über Kunst, Architektur und Leben der Weltstadt enthält das ernste und ausserordentlich persönliche Buch, das hoch über dem Durchschnitt der vielen „Städtemonographien" steht. An dieser Stelle möge es wenigstens erlaubt sein„ darauf hinzuweisen, wie einheitlich und wie vollständig das Bild der Pariser Kultur von einem klaren Verstande erfasst wurde, wie ergreifend bescheidene Stellen wirken, wo der Dank für die Gunst des Geschicks abgestattet wird, überquellend aus der Tiefe eines wirklich mit allen Fasern des ganzen inneren Seins an der hehren Schönheit der Kunst hangenden Gefühls . . .

Bei den Publikationen, die im Laufe der letzten Jahre im Ausland erschienen sind und Anspruch machen auf besondere Erwähnung, darf die von der Verlagsbuchhandlung van Oost in Brüssel herausgegebene Sammlung „collection des artistes belges contemporains" an die Spitze der Section „Serien zu billigem Preise" treten. Veranlasst durch die an englischen Handbüchern gemachten Erfahrungen, und genau so geärgert durch den Qualitätsmangel mancher einheimischen Bücherfolge, bringen wir solchen Unternehmungen meist ein berechtigtes Misstrauen entgegen. Auch hier wäre ein uneingeschränktes Lob bedenklich. Aber wir erhalten zu dem nicht zu teuren Preise von je 10 Franken umfangreiche, gut ausgestattete Monographien, die an Hand des unwichtigeren biographischen Materiales erfreuliche Angaben über den künstlerischen Ursprung und Werdegang der bedeutenden jüngeren Belgier bringen. Für uns liegt der eigentliche Wert in der raschen Orientierungsmöglichkeit, und darum begrüssen wir im Anhang beigefügte Oeuvrekataloge mit besonderer Teilnahme. Bei Lebenden kann die Würdigung nicht abschliessend sein: was Des Ombiaux über den Bildhauer Rousseau, was Dumont-Wilden über Khnopff, Vanzype über Laermans u. a. sagen, überschreitet das Maass eines pro domo geschriebenen Feuilletons nicht. Am erfreulichsten erscheint Lambottes Arbeit über den frühverstorbenen Evenepoel, dessen farbenkräftiges Werk in Berlin, Mannheim und Venedig Beifall und Teilnahme forderte. Hier ist der Maassstab der künstlerischen Einschätzung nicht verschoben mit Rücksicht auf die selbstverständliche Sympathie für das Schicksal des Künstlers.

Aus den biographischen Hauptwerken der letzten Zeit ist das Buch von Boyer d'Agan über Ingres herauszuheben. Aber diese dokumentenreiche, überraschende und lehrreiche Publikation verdient eine eigene und ausführliche, demnächst erfolgende Anzeige. Es soll einstweilen nur der Name genannt sein.

RUDOLF WILKES NACHLASS

VON

LOVIS CORINTH



Der Hyperion-Verlag von Hans von Weber hat durch die Herausgabe eines Prachtwerkes die Kunstwelt Deutschlands zu grossem Dank verpflichtet. Das in grösstem Format ausgeführte Buch besteht etwa aus fünfzig Blättern, die einseitig in schönster Faksimil-Reproduktion ausgestattete Zeichnungen und Entwürfe aus dem Nachlass des genialen, uns durch den Tod so früh entrissenen Simplizissimus-Zeichners Rudolf Wilke zeigen. Was er seinen Freunden war und was er der Welt bedeutete, hat sein kongenialer Genosse der dichterischen Fakultät, Ludwig Thoma, in einem Vorwort auf dem ersten Blatt niedergeschrieben: „Hochgewachsen, schlank, von einer Kraft, über die ungezählte Geschichten verbreitet werden, eine rassige männliche Erscheinung. In dem schönen Gesicht sassen ein paar Augen, die man nicht wieder vergisst.“ So ist er auch mir die wenigen Male, wo ich mit ihm zusammenkam, in Erinnerung geblieben. Der HyperionVerlag hat den Mut gehabt, diese scheinbar nur die Künstler interessierenden bewundernswerten Skizzen, diese oft nur durch einige Striche in günstigen Augenblicken gewissermassen stenographierten Entwürfe auch dem grösseren Publikum vor Augen zuführen.

Wir finden hier die Anfänge von Wilkes später ausgeführten lebensvollen Zeichnungen für das berühmt gewordene Simplizissimus-Witzblatt. Wir können in diesen Blättern beobachten, wie sorgfältig er Bourgeois-Möbel studiert hat: einen Regulator, Vasen mit Glasstürzen, Spiegel, Pfeifen usw. Wir können hier eine „Sonntagnachmittagsgeschichte“ in ihrem ersten Entstehen kennen lernen. Die Figur dazu scheint der berühmte Schiffskapitän zu sein, der im Trifolium mit seinem Steuermann und seiner Frau in einer Serie von launenhaften Zeichnungen eine so humorvolle Rolle spielt. Hier sehen wir, wie Wilke die Hände in den verschiedensten Stellungen beim Erzählen ausprobiert hat. Interessant ist, wie er wieder und wieder ein Schema für den Ausdruck der Bewegungen in Händen, Köpfen und Gestalten sucht. Aber auch von anderer Seite lernen wir diesen sprühenden, lebensvollen Künstler kennen: nämlich, wie er das Studium der Landschaft auf das Ernsthafteste verfolgt. Eine bayerische Gastwirtschaft auf dem Lande mit angelehnter Kirche; eine Mühle, von Gebäuden und flachen Feldern umgeben; Flussufer und Häusserreihen am Hafenplatz. Alles streng nach der Natur gezeichnet und mit Farbstiften leicht überkoloriert. Mit wenigen Buntstiften hingekritzelt, sehen wir eine skizzierte Bettlerschar, wie man sie vor den Kirchenportalen in süddeutschen Dörfern vorfindet, charakteristische Striche zu Porträtköpfen und anderes.

Die Art der Reproduktion, die jede Bleistift- und Kohlenstrich Nuance bringt, die jeden gewischten, getuschten und kolorierten Ton in seinem Charakter zeigt, ist über alles Lob erhaben.

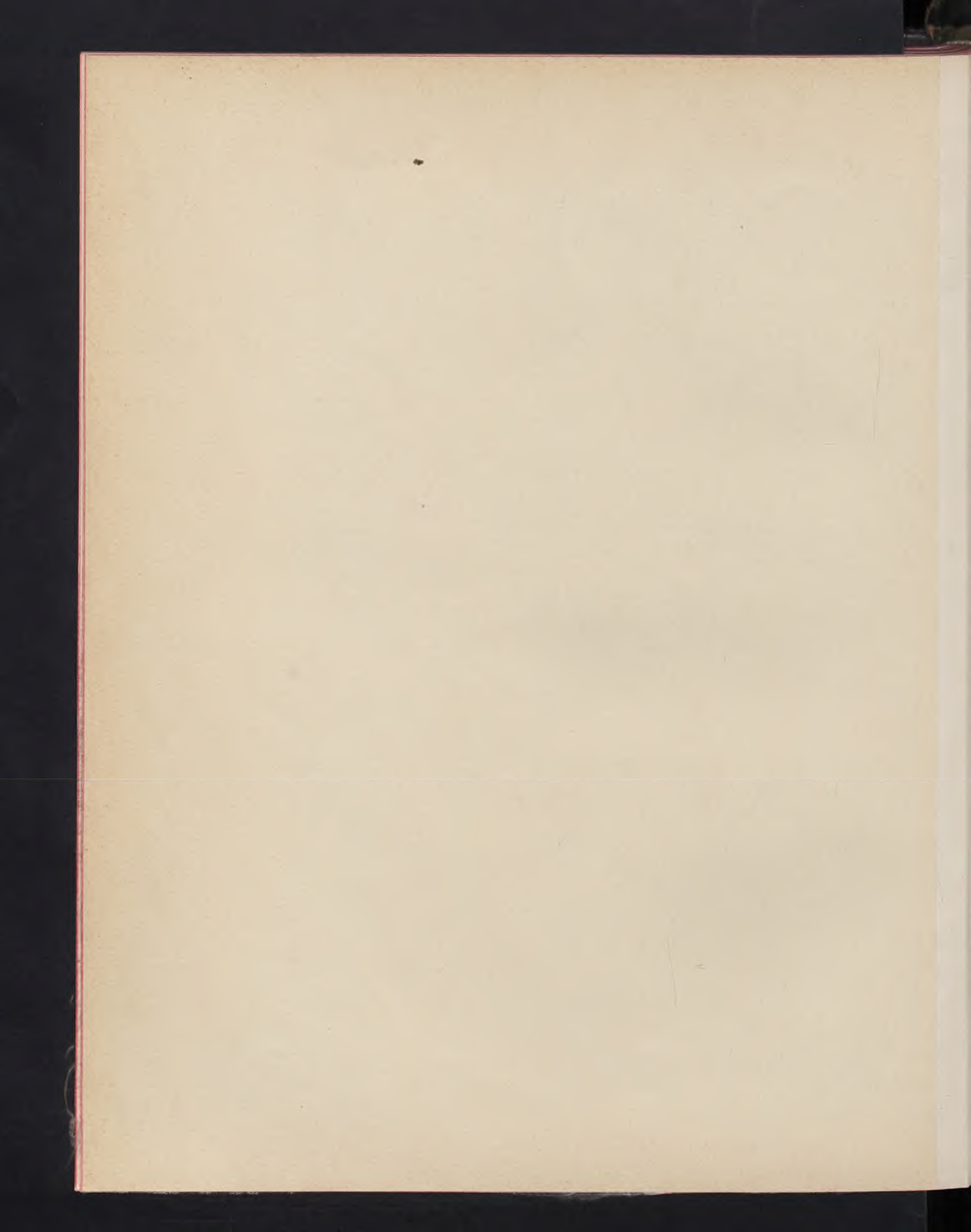
So können wir uns freuen, dass durch diese Veröffentlichung seines Nachlasses unserm reichbegabten, wahrhaft genialen — weil all sein Thun aus dem Herzen stammte — Kollegen ein ehrendes Denkmal entstanden ist, das über unser Zeitalter hinaus von seiner Künstlerschaft zeugen wird.



RUDOLF WILKE, CARNAVAL FRANÇAIS



RUDOLF WILKE, LANDSCHAFT. FARBIGE ZEICHNUNG.





FARBIGE TONSCHÜSSEL MIT DER KREUZIGUNG — BRESLAU, UM 1500. AUS DER SAMMLUNG LANNA, PRAG

AUKTIONSNACHRICHTEN

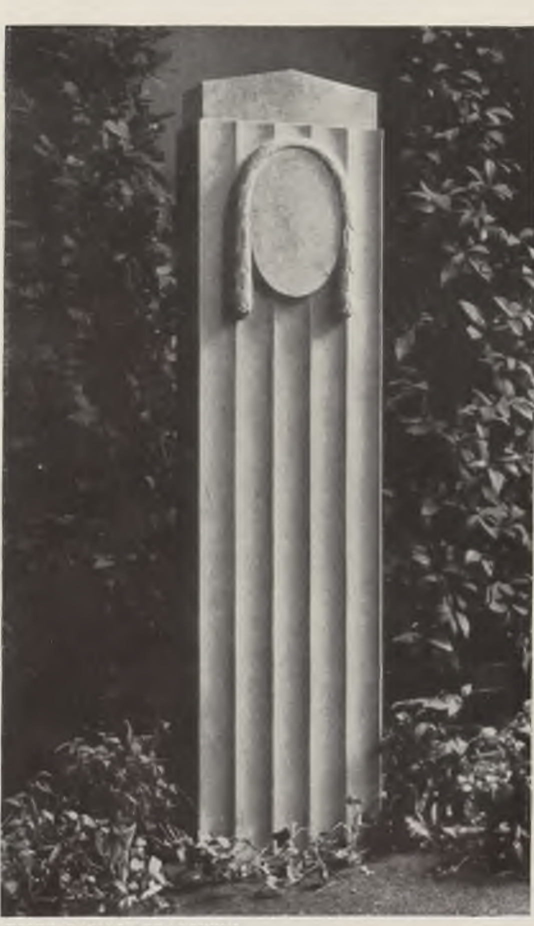
Bei *Rudolf Lepke* in Berlin finden statt im Oktober die Versteigerungen der Sammlung Hermann Emden, Hamburg (Ostasiatische Kunstwerke), der Antiquitäten aus dem Nachlass des Kunsthändlers Rich. Bernstein, Berlin und der Gemälde alter Meister und Antiquitäten aus dem Nachlass von Konsul Hans W. Greve, Berlin; im November werden Gemälde moderner Meister aus dem Nachlass J. Abrahams, Berlin, versteigert. Vor allem erregt aber Interesse die für die Woche vom 9.–16. November angekündigte Auktion der berühmten Sammlung Lanna, Prag, aus der in diesen Sommer die Drucke alter Meister bei Gutekunst in Stuttgart zu ungewöhnlich hohen Preisen verkauft worden sind. Es handelt sich bei der Berliner Versteigerung um die kunstgewerblichen Objekte der vielbesprochenen Sammlung. Der Katalog beschreibt über 2250 Nummern und giebt mit seinen Abbildungen eine hohe Meinung von der Bedeutung dieser Tonarbeiten, Porzellane, Glas, Edelmetallarbeiten, Zinnsachen, Textilkunst, Elfenbein-, Holz- und Lederarbeiten und manches Andere umfassenden Sammlung.

Bei *Gilhofer und Ranschburg* in Wien findet Ende November eine Auktion von Kupferstichen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts aus fürstlichem Besitz statt. Im Februar giebt es eine Versteigerung der Kupferstichsammlung des polytechnischen Zentralvereins in Würzburg, die vor allem aus französischen und englischen Stichen des achtzehnten Jahrhunderts besteht.

Die *Galerie Heibing* in München kündigt für Oktober und November folgende Auktionen an: 1. alte Meister aus Mannheimer Privatbesitz; 2. der gesamte Kunstbesitz eines norddeutschen Sammlers, bestehend aus antiken Bronzen, Keramik, Waffen, Textilarbeiten und Gemälden.



FRITZ BRÄUNIG, GRABSTEIN
WERKSTÄTTEN FÜR FRIEDHOFSKUNST, BERLIN



FRITZ LAHRS, GRABSTEIN
WERKSTÄTTEN FÜR FRIEDHOFSKUNST, BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

WERKSTÄTTEN FÜR FRIEDHOFSKUNST

VON

R. BERNOULLI

Der städtische Friedhof war bis vor kurzem die unangefochtene Domäne des fabrikationsweise betriebenen Handwerks; das will sagen, der Friedhofsvorstand liess durch einen Geometer das Gelände parzellieren, und die zahlreichen Grabsteinlager sandten nach Bedarf ihre Ware. In endlosen Reihen stand Stein an Stein, Kreuz an Kreuz; endlich kam der Gärtner und pflanzte Blumen und Sträucher, viele und bunte, denn er wurde dafür bezahlt. Und dann wunderten sich feinfühlige Menschen, dass unsere Friedhöfe so hässlich, so unsagbar banal und aufdringlich wären. Aber – hätte es denn anders sein können?

Endlich kam die Zeit, unsere Zeit, die wieder begreift, dass die brutale Zweckerfüllung allein keine Befriedigung gewähren kann; dass auch die Form, in der etwas geschieht, ein Recht auf Schönheit, auf künstlerische Durchbildung hat. Der Friedhof sollte nicht nur ein Ort sein, wo man die Toten verscharrt, er sollte wieder ein stimmungsvoller Garten werden, wo Friede und liebendes Gedenken den Ton angeben, wo man sich wohl fühlt und wo auch das Auge Genuss findet. Man sehnte sich nach den alten Friedhöfen zurück, jenen traulichen, wohl angelegten Kirchhöfen mit ihren schlichten Leichensteinen und ihrem ruhigen, dunkeln Efeuschmuck. Freilich, viel war nicht mehr übrig davon; der Boden war ja so teuer, und so hatte man lieber den alten „nutzlosen“ Friedhof geopfert, als anderswo Land zu kaufen, wenn es sich darum handelte, ein neues Schulhaus oder eine Badeanstalt zu bauen.

Die alte Herrlichkeit war nicht mehr ins Leben zurückzurufen. Aber an ihren Trümmern bildete sich eine neue Generation von Künstlern heran und brachte den alten Geist in neue Formen. Da gab es wieder eine Friedhofskunst. Der Grundplan wurde nach vernünftigen Grundsätzen angeordnet, so dass eine einheitliche Wirkung der Gräber ermöglicht war; die Bepflanzung wurde vom leitenden Künstler festgesetzt; die Grabkapellen und Leichenhallen wurden feierlich und einfach dem Ganzen eingefügt. Aber in diese harmonische Umgebung passen auch nur künstlerisch empfundene Grabsteine. Da darf es kein Wettprunken geben, wie man es heute noch so oft sieht. Alle müssen sie zusammen wirken. Der Tod macht alle gleich, sagt man; warum dann diese krampfhafte Originalitätssucht in den Grabsteinen? Individuelle Differenzierung ist doch nicht zu verwechseln mit dem Bestreben, alles Andere neben sich niederzuschreien. Man hatte in einzelnen Fällen den Mut, Vorschriften für die Beschaffenheit der Grabsteine zu erlassen oder die Zulassung von Grabsteinen von dem Entscheid einer kunstverständigen Kommission abhängig zu machen. Grässel in München war der Führer. Er hat gezeigt, wie die neue Friedhofskunst gefasst werden soll.



WALTER SCHMARJE, GRABSTEIN
WERKSTÄTTE FÜR FRIEDHOFSKUNST, BERLIN

Aber nun bedurfte es vor allem einer Fülle von künstlerischen Kräften, die sich mit der Herstellung von Grabsteinen befassten. Es ging langsam; aber heute giebt es schon eine stattliche Zahl von Künstlern, Architekten und Bildhauern, die sich diesem Gebiete zugewandt haben. Um nun der Fabrikware wirksam Konkurrenz zu machen und sie immer mehr zu verdrängen, mussten sich diese Künstler organisieren. Der Verein für bildende Kunst in Wiesbaden, unter dem Vorsitz des Dr. J. von Grolman, hat zum ersten Male versucht, von Künstlern entworfene Grabsteine auf Vorrat ausführen zu lassen und durch Ausschreiben von Konkurrenzen eine grössere Zahl von Künstlern für die Regeneration der Friedhofskunst zu interessieren. Aber das Feld ist gross genug für Viele; es ist zu begrüssen, dass sich nun auch in Berlin eine Anzahl Künstler vereinigt haben unter der Firma „Werkstätten für Friedhofskunst". In jüngster Zeit hat der Hofsteinmetzmeister Schilling, dem die Ausführung der Entwürfe dieser Künstlergruppe übertragen worden ist, in Berlin (Potsdamer Strasse 118) einen Ausstellungs- und Verkaufsraum eröffnet. Hier gewinnt man einen Überblick über die sehr beachtenswerte künstlerische Leistung, die das ganze Unternehmen repräsentiert. So verschieden auch die Temperamente der mitarbeitenden Künstler sind, so ordnen ihre Arbeiten sich doch alle dem leitenden Gesichtspunkt unter, Teile des Friedhofs zu sein, nicht Einzelorganismen, die nichts Anderes neben sich dulden. Schon das Material, meist grobkörniger Muschelkalk oder Friedersdorfer Sandstein, bedingt eine harmonische Zusammenstimmung mit dem Grün, in das die Steine hineingestellt werden sollen. Zudem verspricht es eine nur langsam fortschreitende, die künstlerische Wirkung des Steines nicht beeinträchtigende Verwitterung. Die geschlossenen Silhouetten der Steine geben etwas Ernstes, Ruhiges; wo Skulpturen angebracht sind, ordnen sie sich dem Gesamtbilde des Grabmals unter. Alles ist einfach, schlicht und gediegen, hier und dort wohl noch unsicher, in den Profilen noch tastend, in den Proportionen nicht genügend abgewogen. Aber trotz allem fühlt man ausnahmslos den überlegenden und gefühlvollen Künstler durch, der mit Verstand und Geschmack, unbeirrt vom Urteil des Publikums, seinen Entwurf auf dem Papier oder dem Modellierpostament geformt hat.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien einige der Künstlerpersönlichkeiten herausgegriffen, um ein Bild von der Vielgestaltigkeit dieser Künstlerarbeiten zu geben.

Von bekannten Künstlern sind die Bildhauer Gaul, Taschner und Lederer, die Architekten Paul, Mebes und William Müller Mitglieder der Vereinigung; vorläufig

ohne aktiven Anteil an der Herstellung von Grabsteinen genommen zu haben. Dagegen hat Architekt Prof. Franz Seeck ausserordentlich einleuchtende Beispiele ausgestellt. Man fühlt, dass er sich schon lange und intensiv mit dem Problem des einfachen Grabsteines beschäftigt hat. Klare Disposition, ruhige, auf das Einfachste und Wirksamste reduzierte Formen, delikate Verwendung des Schmucks finden wir bei allen seinen Entwürfen. Er liebt gedrängte, etwas untersetzte Formen, die das architektonische Prinzip deutlich zum Ausdruck bringen. Weicher und zierlicher sind die Steine der Bildhauer Amberg und Schmarje mit ihrer vorwiegend auf das Plastische ausgehenden Dekoration, die die ruhige Steinform angenehm belebt.



K. BERNOULLI, GRABSTEIN
WERKSTÄTTEN FÜR FRIEDHOFSKUNST, BERLIN

Die klassische Ausdrucksweise der antiken Grabreliefs hat in Constantin Starck einen tüchtigen Vertreter gefunden; an griechische Vorbilder gemahnen auch die originellen Entwürfe des Architekten Paul Thiersch und die etwas kühlen und vornehmen Grabmäler des Regierungs-Baumeisters Lahrs. An die Formen des ausgehenden Barock knüpft der Architekt Hans Bernoulli an, ohne indessen die Stilformen jener Zeit wieder aufwärmen zu wollen. Seine schlanken, hin und wieder preziösen Steine entsprechen dem Temperament jener Zeit mehr aus einer inneren Verwandtschaft heraus. Ähnlich, aber gedrungener und bäuerlicher erscheinen die Entwürfe des Architekten Heinrich Schweitzer. Die klassizistische Zeit hat ebenfalls Schule gemacht: Die Architekten Walter Sakur und Hans Edward Linder gehen auf sie zurück. Stark an Messelsche Entwürfe erinnernd, mehr in den Motiven als in der Qualität, sind die Steine der Architekten Max Landsberg und E. Schmohl (in der Firma Salinger und Schmohl). Zum Schluss mögen die Modelle der Bildhauer Hans Krückeberg und Ernst Barlach angeführt werden, die im Verein mit einer dazu geschaffenen Architektur recht bedeutende Wirkungen versprechen.

So einigen sich die verschiedensten Strömungen in den Prinzipien und deuten zugleich die Fülle der Möglichkeiten an, die auch den einfachsten Grabsteinen in einheimischem, echten Material offen stehen.

Nun fehlt nur noch ein Friedhof in Berlin, in dem diese Steine auch zur Wirkung kommen können, ohne von brutalen Nachbarn übertönt zu werden. Aber es ist doch ein erfreulicher Anfang für Berlin, ein Zeichen, dass die Sonderausstellung „Grabsteinkunst" des kgl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin vom Sommer 1908 nicht ganz spurlos vorübergegangen ist. Und wer weiss: vielleicht sind auch die massgebenden Männer in Berlin bald auf dem Grässelschen Standpunkte angelangt und schaffen auch in Berlin einen Boden für neue Grabmalskunst. An gutem Willen hat es ja nie gefehlt; jetzt ist auch die Erkenntnis und ihre rücksichtslose Durchführung kein Ding der Unmöglichkeit mehr.

⚹

Zürich. — Beim Verkauf der *Sammlung A. Hommel*, wurden die folgenden bemerkenswerten Preise erzielt. 1. Gemälde: Adriaen Brouwer, Sittenbild 11700 Fr.; ein Kinderporträt von Chardin, 4500 Fr.; Benj. Cuyp, 5200 Fr.; Van Dyck, Maria Magdalene, 38500 Fr.; desselben Künstlers Bildnis der Marchese Spinola, 32000 Fr.; Rembrandt, Anbetung der drei Könige, 10500 Fr.; Raphaels Heilige Familie, 12000 Fr.; Velasquez, Marter des heiligen Quiriacus, 40000 Fr.; Vermeer van Delfft: Selbstporträt 13000 Fr. 2. Kunstgewerbe: ein Mörser von Donatello, 6700 Fr.; ein grosses Schreibzeug aus dem 17. Jahrhundert, 8900 Fr.; vier untereinander verwandte italienische Bronzen: der Friede, Merkur, Athene und Apollo, je 4400 Fr.; eine Reproduktion in Bronze nach dem „Tag" von Michelangelo, vermutlich von Tribolo, 6800 Fr.; eine marmorne Maria mit dem Kinde aus dem 16. Jahrhundert, 5600 Fr.; ein reich verzierter und vergoldeter Krummstab aus Elfenbein, 3200 Fr.; eine grosse Communionbank aus Haag von dem Schnitzer Xavery, 18. Jahrhundert, 5000 Fr.; ein Bronzeabguss des Selbstbildnisses Peter Vischers von Sebaldusgrab, 3600 Fr. Dieses ist natürlich nur eine Stichprobe. Der Katalog zählte ja etwa 1600 Kunstgegenstände.



GOETHE, SIZILISCHE KÜSTENLANDSCHAFT BEI HERAUFZIEHENDEM GEWITTER (WAHRSCHEINLICH 1786)

GOETHES ZEICHNUNGEN

VON

KARL SCHEFFLER



GOETHE, SELBSTBILDNIS IN DEM ARBEITSZIMMER DES ELTERNHAUSES

In der *Leipziger Universitäts-Jubiläums-Ausstellung* dieses Sommers sind, unter manchem Anderen, etwa hundertfünfzig Zeichnungen Goethes ausgestellt. Mit Erstaunen ist bei dieser Gelegenheit bemerkt worden, wie wenig das deutsche Publikum doch eigentlich von diesen Zeichnungen weiss, die ihrer Mehrzahl nach im Weimarer Goethe-Museum, trotz verschiedener Publikationen der Goethe-Gesellschaft, der Öffentlichkeit fast entrückt sind, und wie unvollständig diese Produkte eines poetischem Genie gesellten Zeichentalents bisher gewürdigt worden sind. Trotz aller Goetheforschung. An Goethes merkwürdige Blätter haben nicht einmal die Veranstalter der Jahrhundertausstellung gedacht. Einzelnes ist ja allgemeiner bekannt geworden; niemals aber ist ein Überblick über die gesamte Produktion des Zeichners Goethe schon versucht worden. Auch diese Leipziger Ausstellung scheint, dem Kataloge nach zu urteilen, noch fragmentarisch. Es bleibt somit die Aufgabe der nächsten Jahre, das Versäumte nachzuholen. Nicht damit der philologischen Forschung neues Material zugeführt werde, sondern um das Interesse an dem grössten Deutschen unseres Zeitalters von philologischer Phraseologie wieder mehr zu befreien. Die Zeichnungen können helfen, nachdem uns jedes Wort fast, das Goethe geschrieben oder gesprochen hat, durch Zeit- und Ortbestimmungen, Kommentare und Feststellungen konventionell gemacht worden ist, hinter der künstlichen Gloriole den Menschen wieder zu erkennen. Denn es ist ihr Vorzug, dass sie nicht eigentlich den Regeln



GOETHE, SCHILLERS GARTEN IN JENA. 1810

folgen, die Goethe selbst, nachdrücklich fordernd, aufzustellen liebte. Zeichnend war der Vielseitige bei weitem unbefangener, als wenn er über Kunst dachte; vor der Natur folgte er den Intentionen seines lebendig unmittelbar empfindenden Auges. Als dilettierender Maler hat Goethe eigentlich zeitlebens etwas von der Jugendfrische seiner Wertherzeit bewahrt, in der er dieses schrieb: „. . . Das bestärkte mich in meinem Vorsatz, mich künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich und sie allein bildet den grossen Künstler. Man kann zum Vorteil der Regeln viel sagen, ungefähr was man zum Lobe der bürgerlichen Gesellschaft sagen kann. Ein Mensch, der sich nach ihnen bildet, wird nie etwas Abgeschmacktes und Schlechtes hervorbringen, wie einer, der sich durch Gesetze und Wohlstand modeln lässt, nie ein unerträglicher Nachbar, nie ein merkwürdiger Bösewicht werden kann; dagegen wird aber auch alle Regel, man rede was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören".

Dass Goethe als Zeichner keine griechisch hohen Ansprüche an sich stellte, dass er in der Enge blieb, ein Niederländer, ein Realist: das hat ihn unbefangen der Natur gegenüber erhalten und die merkwürdigen Resultate gezeitigt, die wir vor uns sehen. Viele davon sind ja ganz dilettantisch, Manches ist konventionell und Einiges sogar manieriert. Auch sieht man den Zeichner Goethe sehr häufig in subalterner Abhängigkeit von seiner Zeit mit deutlicher Grundsätzlichkeit beharren. In allen Perioden begegnet man aber auch Blättern, die heute, nachdem sich die Malerei um hundert Jahre weiter entwickelt hat, merkwürdig modern anmuten. Sie sind Zeugnisse, dass eine grosse Menschennatur durch Alles hindurchblickt, was sie immer beginnt und dass Goethe vielleicht der erste Deutsche war, der die Natur absolut voraussetzungslos anzuschauen vermochte. Zuerst als Mensch, als Poet und Forscher;



GOETHE, FELSEN BEI BILIN. 1810

dann aber auch als Zeichner. Trotz Hackert, Tischbein, Meyer und all den Anderen. Wo man „reinliche Konturen", „illuminierte" Umrisszeichnungen erwartet, findet man Blätter voller Duft und Atmosphäre. Dem Sechsunddreissigjährigen glückt an Siziliens Küste eine Federzeichnung von erstaunlicher Bewusstheit; und der Sechzigjährige zeichnet aus dem Gedächtnis Landschaften, von denen die besten einem innerhalb der Schule von Fontainebleau Lebenden gelungen sein könnten. In der That haben auch die Fontainebleauer bewusst und frei Dasselbe gethan, was Goethe gezwungen that: sie sind die Werkzeuge ihrer spontanen Anschauungskraft gewesen, sie haben nicht gewollt, sondern gemusst. Goethe war als Zeichner in seinen lebendigsten Blättern ein Naturalist, fast im Sinne des Impressionismus. Aber gerade indem er vor der Natur bescheiden zurücktrat, stellte sich Ursprünglichkeit ein. Man denkt an Menzel, dem sein Bestes in Mussestunden gelang, wenn er auf sich selbst nicht achtete und den Zügel des Begriffs lockerer liess. Merkwürdig ist bei Goethe schon die für seine Zeit seltsame weich verwischte Kreide- und Bleistifttechnik. In Zeichnungen wie „der Brocken" oder „Blick vom Kickelhahn" sind nicht die geologischen Landschaftskonturen gesucht, sondern die Wetterstimmungen, die vom Gegenstand unabhängig sind. Dass Goethe die Natur wie ein Künstler sah, dass er sie im Moment zusammenzufassen, sie zu komponieren wusste, dass die visionäre Betrachtungsweise des Wirklichen bei ihm beständig geworden war — stets ein Anzeichen grosser Menschlichkeit! — das beweisen aus dem Gedächtnis gezeichnete Blätter wie „Schillers Garten", oder „Felsen bei Bilin". (Eine starke Talentprobe im übrigen, dieses Zeichnen aus der Erinnerung.) In dieser Enge, in diesem „Naturalismus" spiegelt sich oft, trotz des unsicheren Könnens, das Ewige. Und Blätter wie „Hohlweg in Italien" oder „Villa Borghese" zeigen, wie Goethe das Melodische in der Natur zu erfassen wusste. Trotz aller mit unterlaufenden Dilettantismen versteht man vor solchen Blättern, warum „das Auge vor allem das Organ war", womit Goethe die Welt erfasste.

Dann sind da noch die Zeichnungen zum Faust. Sie beweisen, wie wenig man von dem Zeichner Goethe noch weiss. Denn sonst wäre doch wohl ein Theaterleiter schon einmal auf Goethes Idee von der Erscheinung des „Erdgeists", zum Beispiel, eingegangen. Ein ungeheures, strahlendes apollinisches Haupt, ebenso gross wie die ganze Gestalt des Faust. Unwillkürlich wird man an die genialische Konzeption von Böcklins gebirgegrossem Prometheus erinnert.



GOETHE, VILLA BORGHESE. 1787

In vielen Blättern schaut so die unkonventionelle Natur des grossen Menschen hinter den Handwerkskonventionalismen hervor. Es ist darum fast tragisch, dass sich der alte Goethe, in einem unendlich monotonen deutschen Kunstmilieu lebend, so weit von jener oben zitierten frischen Jugendeinsicht entfernte und so oft ausser acht liess, dass das tiefe Naturgefühl des Laien mehr wert ist, als die kalte Naturbetrachtung akademischer Professionisten. Dieser Irrtum hat es verschuldet, dass untüchtige Ideologen jetzt noch diesen lebendigsten aller Deutschen zum König ihrer toten Begriffswelten krönen. Wo es doch nicht zweifelhaft ist, welcher Art von Welt-



GOETHE, AUSSICHT VOM KICKELHAHN. 1776

kunst der Weltbürger Goethe heute seine Teilnahme zuwenden würde, welche Art von „Naturalismus" seinem Wirklichkeitsgefühl am meisten zusagen würde. Das beweist die Betrachtung seiner besten Zeichnungen Allen, die Augen für die Psychologie der Qualität haben.

❀

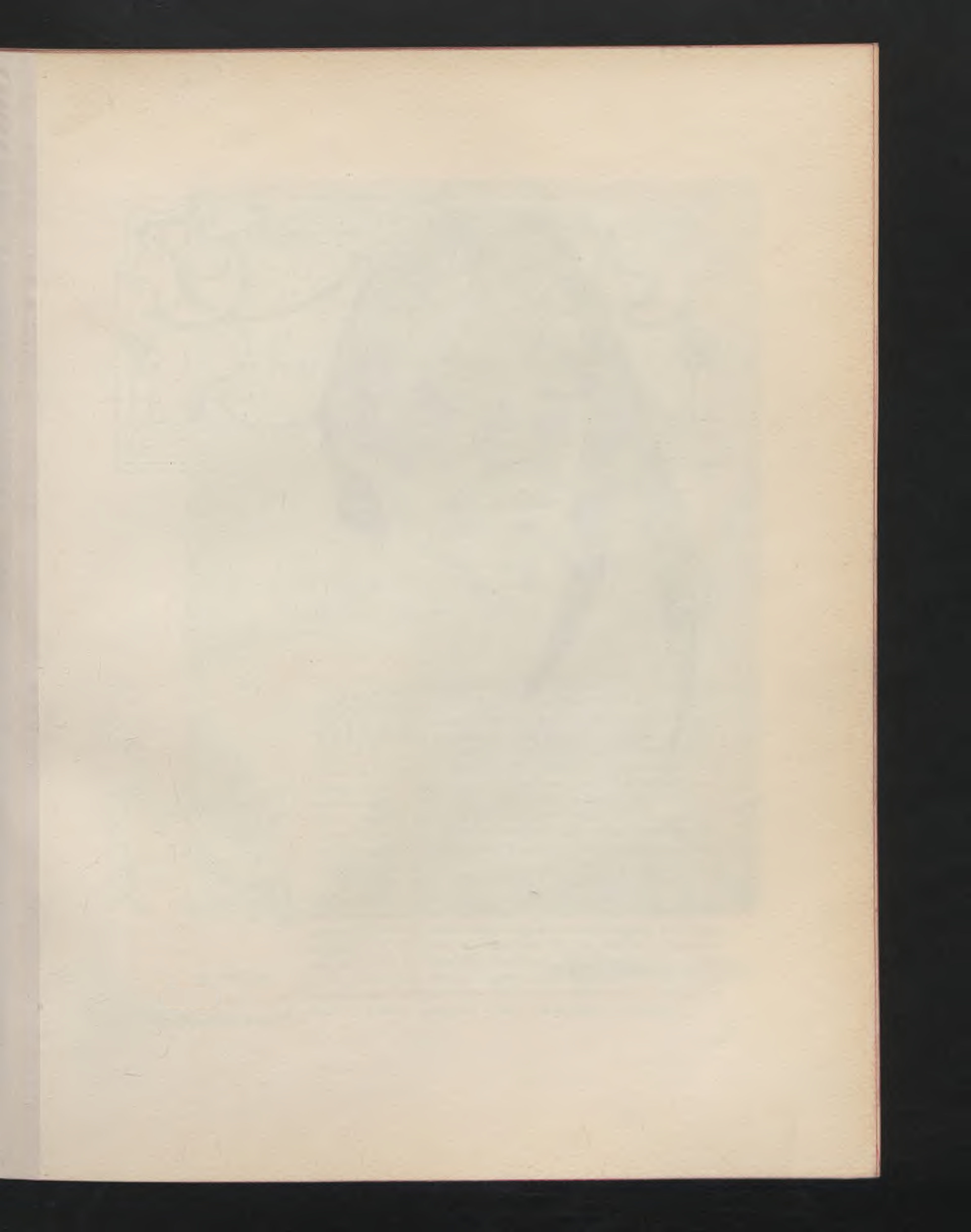
Frankfurt. — Der *Kunstverein* ehrte den siebenzigsten Geburtstag H. Thoma's durch eine Ausstellung von 114 erlesenen Gemälden, die, alle fast dem Frankfurter Privatbesitz entliehen, das ganze Lebenswerk des Meisters veranschaulichten. Das früheste dieser Bilder ist im Jahre 1857 entstanden; die neuesten gehören dem Jahre 1908 an. Und manche bisher verborgene köstliche Perle kam zum Vorschein; besonders unter den älteren Gemälden, die unseren diffizil gewordenen Augen lieblicher dünken, als manches Neuere. Seit dem Ende der sechziger Jahre, ein Jahrzent lang etwa, dauert die spezifisch malerische Periode, der, zum Beispiel das Porträt Steinhausens (von 69) angehört, oder die entzückenden Feldblumen (von 72), oder das Porträt Martin Greif's (von 75). —

Welche Schätze übrigens auch sonst die Privatsammlungen Frankfurts bergen, zeigte eine Kollektion bei *Goldschmidt*. Nicht nur klingende Namen, sondern thatsächlich Werke von hoher Meisterschaft: Corot und Courbet waren da, Monet und Renoir, J. Israels und Segantini, Jongkind und Leistikow, Böcklin und Spitzweg, Böhle, Trübner und Andere. A. F.



GOETHE, HOHLWEG IN ITALIEN. 1787

ACHTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. SEPTEMBER. AUSGABE AM 27. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.







PAUL GAUGUIN, BILDNISZEICHNUNG LICHTDRUCK



DANIEL CHODOWIECKIS
HANDZEICHNUNGEN



Die Jahrhundertausstellung von 1906 ist im gewissen Sinne noch heute nicht beendet; denn der fruchtbare Gedanke, der ihr zugrunde lag, wirkt immer noch fort. Der Gedanke nämlich, dass es uns Gegenwärtigen ein tiefes Bedürfnis ist, die Kunst unserer letzten Vergangenheit noch einmal zu werten, unbeeinflusst durch die seit langem schon geltenden Urteile der Kunstgeschichte; ein Gedanke, der ein Mittel der Selbstbestätigung und des lebendigen Fortschritts ist. Die Mehrzahl der Begriffsmenschen spottet freilich jedesmal, wenn Versuche gemacht werden, Werke anerkannter Meister mit Augen des modernen Kunstgefühls in neuer Weise anzusehen. Denn ihnen ist die Kunstgeschichte mit allen Wertungen etwas absolut Gültiges, etwas ein für allemal Abgeschlossenes. Etwas, das man auswendig lernen kann. Dem lebendig Anschauenden aber ist die Kunstgeschichte etwas ewig Neues und Fliessendes; er weiss, dass aus den schweigenden Tiefen der Vergangenheit jeder Gegenwart ihr eigenes Bild immer zurückstrahlt, weiss, dass es ebensowenig eine Kunstgeschichte für Alle giebt, wie eine Kunst für Alle, dass jeder Einzelne in sich die Urteile der Geschichte bestätigen oder verwerfen muss, wenn er das Vergangene als ein Gegenwärtiges besitzen will und dass zu produktivem Verständnis nur dieses Mittel führt: in den Werken der Ahnen sich selbst, das eigene Wollen und Müssen zu entdecken.

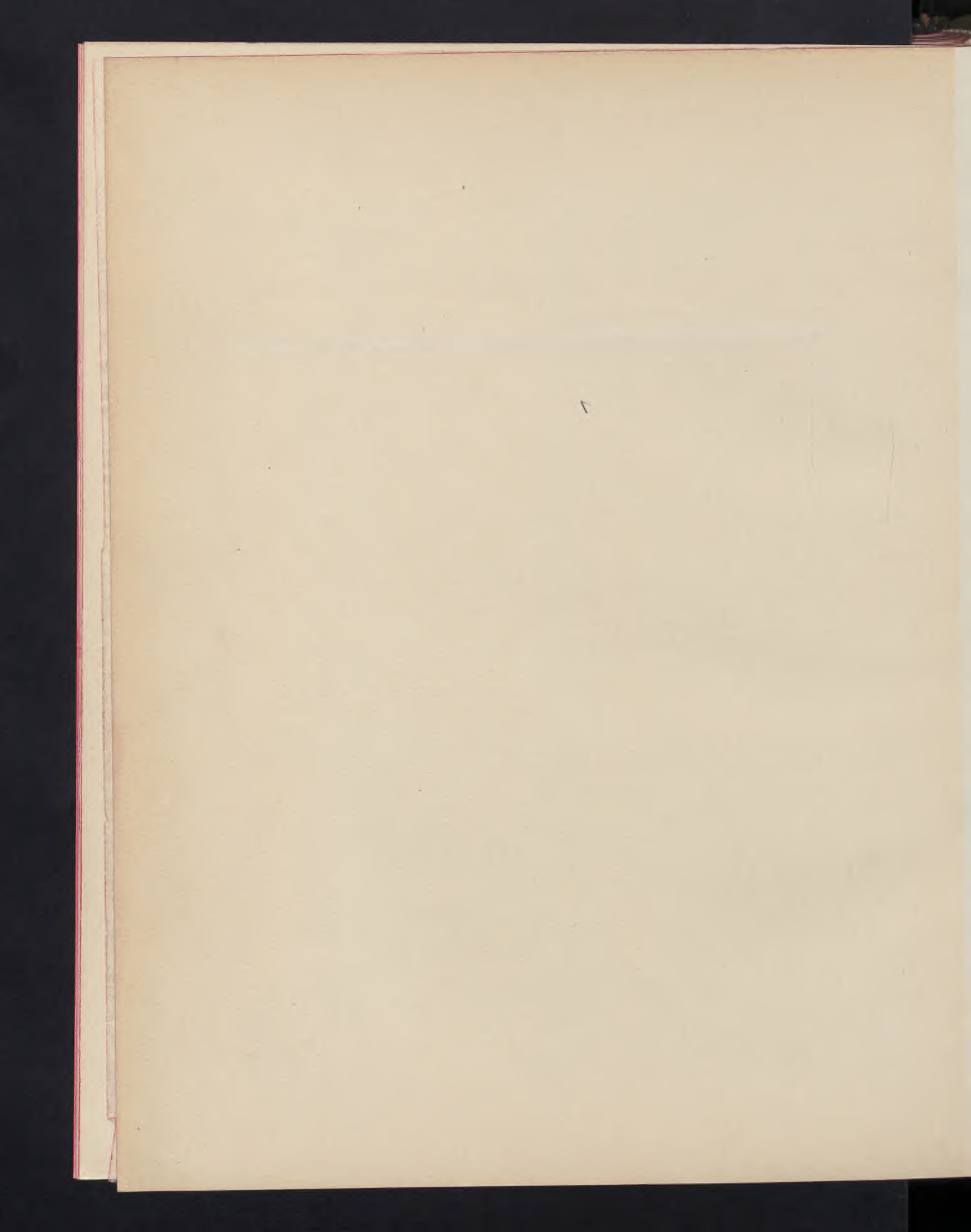
Wenn die Lebenden in der Neuwertung alter Kunst besonders eifrig und zuweilen auch wohl übereifrig sind, so verrät sich in dieser Betrachtung des Vergangenen, die eigentlich eine erweiterte Selbstbetrachtung ist, die Sehnsucht nach Tradition. Der Moderne will sehen, wo er mit all dem triebhaften Müssen seiner Natur eigentlich abstammt. Leitet der Scholastiker des Kunsturteils, der Eklektizist aus konventionellen Wertungen sein eigenes Wollen und Handeln unmittelbar ab, und kann er in seiner Unselbständigkeit darum seine sogenannte Tradition deutlich immer bezeichnen, so verfolgt der selbständige, der mehr selbstschöpferische Geist umgekehrt seine Instinkte und Gefühle rückwärts, um ihre Legitimität hinterher festzustellen, um sich selber zu beweisen, dass in ihm zur Besinnung gekommen ist, was in den Ahnen halb noch schlief. In seiner Thätigkeit ist die Tradition etwas Unwägbares und darum kaum Beweisbares; eben darum aber ist sie bei ihm auch etwas lebendig Geistiges, wogegen die Tradition des Unselbständigen nur eine Formel, nur ein Dogma ist. So kommt es,



DANIEL CHODOWIECKI, PORTRÄTSTUDIE



DANIEL CHODOWIECKI, TÜRKISCHE GESANDTSCHAFT



dass Beide dann sogar sehr Verschiedenes meinen, wenn sie gleichermassen einen Künstler oder ein Kunstwerk preisen. Auch dann trennt sie noch eine Welt. Aus diesem Grunde muss man gelassen darüber wegsehen, wenn die Gegner aller lebendig modernen Kunst immer wieder höhnen, sie für ihr Teil hätten längst schon gewusst, was an Künstler wie Joh. Gottfried Schadow, Franz Krüger oder Adolf Menzel schätzenswert sei und nur die Unwissenheit könne es unternehmen sie wieder zu „entdecken". Diese Leute haben nie etwas aus sich selbst gewusst und wissen es heute noch nicht. Nur von Menschen, die Ingres, Manet und die moderne Skulptur erlebt haben, konnte das eigentlich Geniale in Schadows Werk erkannt werden; erst nachdem der Impressionismus zu einer „Weltanschauung" geworden ist, kann das Eigentliche in der Kunst Menzels bezeichnet werden. Und die tiefere Entwicklungsenergie der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts kann erst erfasst werden, seitdem der moderne Mensch sich selbst zu verstehen beginnt, seitdem er sein Sollen und Wollen in den Instinkten seiner Vorfahren wiederzuerkennen vermag.

Dass diese Neuwertung der Kunst besonders eifrig in Berlin betrieben wird, darf nicht wundernehmen. Denn nirgends sind die wahren Traditionen der Kunst schwerer zu erkennen und nirgends liegen darum die Gefahren näher, den kunstgeschichtlichen Konventionen zum Opfer zu fallen. Es ist ein Akt notwendiger Selbstprüfung und der Selbstbestätigung gewesen, wenn sich die Kreise von Künstlern und Kunstfreunden, die dem Geiste nach als lebendige Gegenwartsmenschen bezeichnet werden können, in den letzten Jahren viel mit Künstlern wie Schadow, Krüger und dem jungen Menzel, mit den Berliner Baumeistern vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts und mit Schinkel beschäftigt haben. Und es entspringt auch diesem selben Instinkt für Tradition, wenn sich das Interesse neuerdings wieder lebhaft den Arbeiten Daniel Chodowieckis zuwendet. Darum nehmen auch wir die Gelegenheit wahr, einmal einige der schönsten von den Handzeichnungen des Künstlers mitzuteilen und sie mit einigen Anmerkungen zu begleiten.



DANIEL CHODOWIECKI, EIN TÜRKE





DANIEL CHODOWIECKI, FEDERSKIZZE



Es war seinerzeit richtig, mit der Jahrhundertausstellung gerade bis auf Chodowiecki zurückzugreifen. Denn er steht am Ende einer Kunstepoche und auch am Anfang der neuen Zeit. Bis zu ihm verfolgen die Modernen ihre unmittelbaren Überlieferungen. Denn während er als der Zögling einer noch aristokratischen Kultur dasteht, der die Kunst mehr ein Spiel als ein Lebenssymbol war, ist er doch auch einer der ersten deutschen Bürgerkünstler. Zudem ist er der erste Zeichner mit spezifisch märkisch preussischen Zügen und darum gewissermassen der Ahn des Geschlechts, dem alle die Künstler, von Schadow bis Menzel, ja bis Liebermann angehören. Wenn man ihn und seine Eigenart betrachtet, erblickt man ein ganzes Stück Berliner Entwicklung. Man sieht dann, dass in der Preussenresidenz, die eine alte Stadtkultur nicht gehabt hat, wo eine spezifische Kunst nie entstehen konnte und die alle Kunstarbeiter aus der Fremde immer zu sich hinlocken musste, dass in dieser Hauptstadt einer traditionsarmen kolonialen Mischbevölkerung Eigenes erst entstehen konnte, als die neue Bürgerzeit heraufdämmerte und als damit der neue bürgerliche Naturalismus sein Recht geltend machte. Chodowieckis Schicksal, zugleich polnischer, französischer und deutscher Herkunft zu sein: das schon ist ein echt märkisches Schicksal. Märkisch ist Chodowieckis ziemlich subalterne Abhängigkeit von den Stilkonventionen der Zeit; aber märkisch ist auch die Kraft seines profanen Wirklichkeitssinnes. Dieser Künstler war beständig Beides: ein Diener der Konvention, ein aus zweiter und dritter Hand lebender Schüler des Zopfstils und ein weit ins neunzehne Jahrhundert hinüberschauender bürgerlicher Naturalist. Seine künstlerische Art ist die eines Zugewanderten, der bodenständig werden will, dessen polnisch französische Art der Bestimmung des preussischen Kolonialmilieus langsam unterliegt.

In den Handzeichnungen sieht man am deutlichsten immer das eigentliche Wesen der Künstler sich offenbaren. Chodowieckis Zeichnungen verraten eine gar nicht genial begabte, innerhalb ihrer handwerklichen Beschränkung aber sehr echte Künstlernatur. Diese weist einerseits nach den französischen Rokokomeistern, nach Watteau, Lancret, Fragonard, Boucher und selbst ein wenig nach Chardin; andererseits bahnt sie den bürgerlichen Wirklichkeitsstil des Zeichners Schadow, Krügers und vor allem des jungen Menzel an. Dort sehen wir einen geschickten, anmutigen Handwerker, der Alles, was der Kunde will, mit gleich geistreicher

Sorgfalt macht, eine Art von Musterzeichnertemperament, das sich gern mit kleinen und selbst kleinlichen Sächelchen ornamental spielend abgiebt, einen Zeichner voller Einfälle, aber ohne höhere Phantasie, einen sehr geschmackvollen Illustrator von Almanachen, dem jedes grosse Format misslingt, einen witzigen Spezialisten in Vignetten und Titelkupfern, einen fröhlich anspruchslosen Improvisator von Albumblättern, einen geduldigen Emailleur, Miniaturisten, Dosenmaler und Silhouettierer. Auf der andern Seite tritt dann aber unversehens auch ein Sittenschilderer hervor, der wie ein unsinnlicherer, märkisch enger Hogarth wirkt, ein Naturbeobachter von seltener Schärfe, zarter Empfindung und phrasenlosem Vortrag, der unmittelbar an die Holländer denken lässt und der sich über seine Werkstattgesinnung zeitweise mit freier Meisterschaft erhebt. Rowlandson scheint ins Preussische übersetzt, Krügers Berlinertum, Hosemanns vormärzlicher Humor klingt an und der junge Menzel, der Held des Kuglerwerkes, wird in den Skizzenbuchblättern der Danziger Reise schon angekündigt.



DANIEL CHODOWIECKI, NATURSTUDIE FÜR EINE ILLUSTRATION

Die Aufgabe, die deutsche Kunst von einem Zeitalter in ein neues hinüberzuleiten, hat Chodowiecki freilich kaum bedrückt. Er hat sie gar nicht empfunden. Denn sonst hätte er nicht mit so freundlicher Bescheidenheit und stiller Unbefangenheit arbeiten können. In seiner Doppelnatur ist gar nichts Problematisches, denn es ist das zwie-

fache Wollen der Zeit und im besonderen seines Heimatlandes. Chodowiecki hat seine uns nun so wichtig scheinende Mission als populärer Kleinmeister vollbracht als ein graziöser Philister. Ihm gelang der Übergang, weil er durch Anspruchslosigkeit unbefangen wurde und weil diese Unbefangenheit ihn naiv und empfänglich für die Poesie des unmittelbar Geschauten machte. Der Freund Nicolais war kein Mann von hohem Geschmack, kein leidenschaftlich um Erkenntnisse Ringender und nicht ein tief grabender Geist; aber er war ein Handwerker, der im wesentlichen konnte was er wollte und der vom Genius der Kunst nicht selten gerade dort erhöht wurde, wo er sich selbst demütig vor der Natur erniedrigte. Ein Geist, der zwar französisch dachte, sprach und in der Kolonie auch halb französisch lebte, der aber im märkisch-berlinischen Kolonistenmilieu doch ein guter Berliner wurde, lehrhaft, menzelisch scharfsichtig, satirisch bis zum Possenhaften und der, bei aller gallisch-slawischen Heiterkeit, ein fast ebenso harter Selbsterzieher war wie der alte Schadow oder der alte Menzel. Chodowieckis Stift spielt noch über das Papier, er zuckt noch nicht im Bann


DANIEL CHODOWIECKI, FRAU CHODOWIECKA SCHLAFEND





DANIEL CHODOWIECKI, DREI ENTWÜRFE FÜR BUCHILLUSTRATIONEN

des Charakteristischen; aber dieses Spiel ist doch schon nicht mehr um seiner selbst willen da. Die Grazie Chodowieckis ist sozusagen Hugenottengrazie. Als Ganzes ist sein graphisches Werk mehr noch Produkt einer Epoche als das einer Persönlichkeit; aber es kündigt doch eine Zeit schon an, die vor allem die Individualität in der Kunst wertet.

Die Handzeichnungen sind nur zum kleinen Teil ihrer selbst wegen gemacht. Diese ein- oder mehrfarbigen Blätter in Tusche, Rötel, Bleistift, in schwarzer und weisser Kreide sind vielmehr meistens Studien zu den Radierungen. Darum ist auch das Stoffgebiet sehr gross. Man findet Studien nach Figuren und Kostümen, Entwürfe für die Illustrierung so verschiedenartiger Bücher wie die von Lessing, Gellert und Blumauer, Gleim und Kotzebue, Goethe und Pestalozzi, Studien zu lehrhaften Zyklen, wie „Das Leben des Lüderlichen", „Leben des schlecht erzogenen Frauenzimmers" usw., merkwürdige Versuche eines „Totentanzes", ausgeführte Profilköpfe in Rötel und flüchtigere Bildnisstudien, Karikaturen und zärtlich feine Bleistiftzeichnungen von Familienszenen. Immer sind die bürgerliche Gesellschaft und die heimliche Enge des Lebens dargestellt; in den Zeichnungen aber ist es so frei, sicher und um so viel weniger pedantisch als in den Radierungen oft geschehen, dass man Chodowiecki fast einen Gelegenheitszeichner in dem Sinne nennen kann, wie Goethe ein Gelegenheitsdichter genannt wird. Das hat ihn vor der klassizistischen Ideologie seiner Zeit bewahrt. Es hat ihn freilich dann auch bei anderer Gelegenheit nicht bewahrt vor kindlichen Allegorien, schlimmen akademischen Unzulänglichkeiten und routiniertem Manierismus. Um sich selbst in allen Punkten zu beherrschen, war Chodowiecki eben zu unpersönlich. Darin steht er hinter Schadow und Menzel zurück und ungefähr auf gleicher Stufe mit Franz Krüger. Dennoch ist in der Werkstatt dieses rastlos fleissigen Handwerkers und Autodidakten, dieses Malers, der bei Lampenlicht, beim Licht einer Art von Schusterkugel mit rührender Anspruchslosigkeit von Rembrandtschen Effekten träumte, dieses Zeichners, der nie eine Studiengelegenheit vorübergehen liess, niemals aber auch etwas Besonderes zu thun glaubte, wenn er nach seiner Einsicht seine Pflicht that, die preussische Bürgerkunst geboren worden. Jene moderne Kolonistenkunst, die inzwischen längst ein Teil des alldeutschen Kunstwillens geworden ist und die in der trägen Masse der Zeit als Sauerteig wirkt.



DANIEL CHODOWIECKI, AUS EINEM TOTENTANZ

❋

Es sei zum Schlusse noch eine wunderhübsche Tagebuchstelle Chodowieckis mitgeteilt, die auf sein Verhältnis zur Natur ein unendlich freundliches Licht wirft:

„War ich in Gesellschaft, so setzte ich mich so, dass ich die Gesellschaft, oder eine Gruppe aus derselben, oder auch nur eine einzige Figur übersehen konnte, und zeichnete sie so geschwind, oder auch mit so vielem Fleiss, als es die Zeit oder



DANIEL CHODOWIECKI, ENTWURF FÜR EIN TITELKUPFER

die Thätigkeit der Personen erlaubte. Bat niemals um Erlaubnis, sondern suchte es so verstohlen wie möglich zu machen; denn wenn ein Frauenzimmer — und auch zuweilen Mannespersonen – weiss, dass man's zeichen will, so will es sich angenehm stellen und verdirbt alles, die Stellung wird gezwungen. Ich liess es mich nicht verdriessen, wenn man mir auch, wenn ich halb fertig war, davonlief, es war doch so viel gewonnen. Was habe ich da zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit allen den Vorzügen, die die Natur, wenn sie sich selbst überlassen ist, vor all den so gerühmten Idealen hat, in mein Taschenbuch eingetragen! Ich habe stehend, gehend, reitend gezeichnet; ich habe Mädchen im Bette in allerliebsten, sich selbst überlassenen Stellungen durchs Schlüsselloch gezeichnet . . . Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Bei ihr fand ich die meiste Befriedigung, den meisten Nutzen; sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin, meine Wohlthäterin. Wo ich sie finde, werfe ich ihr einen Kuss, wenn es auch nur in Gedanken ist, zu: dem reizenden Mädchen, dem prächtigen Pferde, der herrlichen Eiche, dem Strauche, dem Bauernhause, dem Palaste, der Abendsonne und dem Mondlicht. Alles ist mir willkommen, und mein Herz und Griffel hüpfen ihm entgegen.“



DANIEL CHODOWIECKI, DREI DAMEN IN UNTERHALTUNG



PAUL GAUGUIN, LANDSCHAFT AUS DER BRETAGNE

VON GAUGUIN UND VAN GOGH ZUM KLASSIZISMUS

VON

MAURICE DENIS

In dem Laden des alten Tangny, eines Farbenhändlers an der rue Clauzel, und in dem kleinen Gasthaus Gloanec in Pont-Aven entfesselte sich der starke Sturmwind, der um das Jahr 1890 die französische Kunst neu belebt hat. In Pont-Aven scharten sich um Gauguin einige Schüler, Chamail-

---

Wir unterbreiten den Lesern hier eine der geistreichsten Verteidigungen des Akademismus, die man sich denken kann, mit der einschränkenden Bemerkung, dass Maurice Denis, der so lebendig die Feder des Theoretikers zu führen weiss, mit seinen Überzeugungen nicht auch den unseren Ausdruck giebt. Bei hoher Achtung vor dem Ernst der Künstlergeneration, zu deren Wortführer sich Denis nun ebenso macht, wie Henri Matisse es im vorigen Jahr an eben dieser Stelle gethan hat (Jahrgang VII, Seite 333), vermögen wir an die Fruchtbarkeit tendenzvoll konstruierter Stilprinzipien, und seien sie an sich noch so bedeutend, nicht zu glauben. Wir halten in der Kunst mehr von der schöpferischen Empfindungskraft der grossen Persönlichkeit — gleichviel welcher Stilregeln sie sich bedient, ob der romantischen oder klassizistischen. Auch für diese Ausführungen von M. Denis gilt, was wir zu dem Aufsatz von Henri Matisse seinerzeit angemerkt haben. Mit Goethe denken wir, dass alle Theorie immer ein Nachlassen oder Stocken der produktiven Kraft bezeichnet. Nichts desto weniger fühlen wir die Verpflichtung, den deutschen Leser mit den sehr merkwürdigen und zur Kenntnis des Jahrzehntes wichtigen Künstlerideen bekannt zu machen, die Maurice Denis als der Berufensten einer hier verkündet. D. Red.

lard, Styein, Filiger, Sérusier, der Holländer de Hahn; und das war „jene schwerblütige Schule, die bei grossen Krügen Apfelweins eine elementare Kunst einführen wollte". Bei Tangny, einem alten Anhänger der Commune, der in harmlosen anarchistischen Träumereien lebte, stapelten sich zur Erbauung der Jüngsten die revolutionären Produktionen Van Goghs, Gauguins, Emile Bernards und ihrer Schüler auf, in tollstem Durcheinander neben den Bildern des unbestrittenen Meisters, des Schöpfers der neuen Richtung: Paul Cézanne.

Bernard, Van Gogh, Anquetin und Lautrec waren die Aufrührer des Ateliers Cormon; wir, Bonnard, Ibels, Ranson, Denis waren um Sérusier geschart, die Aufrührer des Ateliers Julian. Da wir mit Allem sympathisierten, was uns neu und umstürzlerisch schien, schlossen wir uns nicht nur den Künstlern an, die mit dem akademischen Unterricht tabula rasa machten, sondern ganz besonders denen, die den romantischen sowie den photographisch treuen Naturalismus negierten, der damals noch als der allein seligmachende Glaube für eine wissenschaftliche und demokratische Epoche galt. Wir gesellten uns zu den ersten Unabhängigen, bei denen Seurats und Signacs Einfluss schon fühlbar war.

Die Kühnheiten der Impressionisten und der Divisionisten verstärkten die Hinzugekommenen noch durch eine Unbeholfenheit der Ausführung und durch eine Vereinfachung der Form, die beinahe an Karikatur streiften: und das war der Symbolismus! Wir selbst sind jetzt gegen derlei Kühnheiten blasiert und das Publikum hat sich an sie gewöhnt, verwechselte sie aber noch damals mit den Absonderlichkeiten der Incohérents und der Cabarets von Montmartre. Die Affiche und die kleinen illustrierten Zeitungen verbreiteten diese damals noch unveröffentlichten und unbekannten masslosen, fantastischen Zeichnungen und Übertreibungen des altfränkischen Grévin, Willette's, selbst Chéret's, dessen elegante Eingebungen gerade damals anfingen auf den Mauern von Paris zu erblühen. Die Synthesen der japanischen dekorativen Maler genügten nicht, um unsern Durst nach Vereinfachung zu stillen. Primitive Götzenbilder, oder solche aus dem äussersten Osten, bretonische Kreuzigungsbilder, Bilderbogen aus Epinal, Figuren



PAUL GAUGUIN, TAHITIANERINNEN

aus alten Tapisserien und Kirchenfenstern, all dies vermischte sich mit Reminiszenzen an Daumier, an die ungeschickt im Poussin-Stil gemalten Badenden von Cézanne, an die schwerflüssigen Bauernbilder von Pissarro. Wer Zeuge der Bewegung von 1890 gewesen ist, der kann sich über nichts mehr wundern: die abgeschmacktesten und unverständlichsten Anstrengungen Derer, die man jetzt „les fauves" nennt, können gerade nur eben in unserm Gedächtnis die Erinnerung an die Extravaganzen unserer Generation wachrufen. Um den Schrecken und das Schwindelgefühl vor etwas Niegekanntem zu verstehen, muss man das Café Volpini in der Ausstellung von 1889 gesehen haben. Dort, in einem versteckten Winkel des grossen Jahrmarkts, weit weg von der offiziellen Kunst und von den Meisterwerken der Retrospektiven-Ausstellung, waren die ersten Gauguins, Bernards, Anquetins usw. jämmerlich aufgehängt und wurden zum ersten Mal vereinigt gezeigt. Sicherlich war das eine der erheiterndsten Merkwürdigkeiten der Weltausstellung; und noch heute würden wir dasselbe erleben, trotz des veränderten Publikums, bei den Werken von Willumsen oder Razetti, die einige Jahre später im Pavillon der Stadt Paris (Indépendants) ausgestellt wurden.

Die Kritik warf uns damals vor, dass wir in die Tage der Kindheit zurückgreifen, dass wir das Kinderstammeln in die Kunst einführen wollten. Und in der Tat, wir kehrten zur Kindheit zurück, wir wurden wieder ganz dumm — und das war das Gescheiteste, was wir damals thun konnten. Unsere Kunst wurde eine Kunst der Wilden, der Primitiven. Die Bewegung von 1890 entsprang zugleich einem Zustand tiefsten Verfalls, der schon den Keim eines neuen Frühlings in sich barg. Es war der Augenblick, wo der Schwimmer niedertaucht, festen Boden unter sich fühlt und zur Oberfläche heraufsteigt.

*

Zweifellos setzte der Sturmwind von 1890 nicht unvorbereitet ein. Die Künstler, deren Erscheinen solchen Unwillen hervorrief, waren Produkte ihrer Zeit und Umgebung; ungerecht wäre es, wollte man sie von ihren Vorgängern den Impressionisten gänzlich loslösen: ganz besonders scheint der Einfluss von Camille Pissarro auf sie beträchtlich gewirkt zu haben. Man kann ihnen übrigens auch nicht vorwerfen, dass sie ihre direkten Vorgänger verleugnet hätten, denn von ihren Anfängen an erwiesen sie den Künstlern die grössten Ehren, die sie auf den neuen Weg gebracht hatten, nicht nur Camille Pissarro und Cézanne, Degas und Odilon Redon, nein auch Puvis de Chavannes, dessen offiziell anerkannter Ruhm ihrem jungen Empörerblut leicht hätte antipathisch sein können.

Es war also das notwendige Ende — Vorgehen und Zurückgreifen zu gleicher Zeit — der grossen impressionistischen Bewegung. Über dieses Thema ist alles gesagt worden. Das Fehlen aller Regeln, das Nutzlose des akademischen Unterrichts, der Triumph des Naturalismus, der Einfluss der Japaner hatten das freudige Erblühen einer Kunst gezeitigt, die offenbar frei jedes Zwanges war. Neue Motive, die Sonne, künstliche Beleuchtung und alles Malerische des modernen Lebens wurden in dieses Bereich der Kunst zugelassen. Die Literatur streute in die Roheiten des aussterbenden Naturalismus die Verfeinerung des Symbolismus. Der „Ausschnitt aus dem Leben" wurde ganz roh serviert; die aristokratische Vorliebe für seltene, köstliche Worte, für einen unerschöpften Seelenzustand, für das mystische Dunkel in der Poesie entzündete jedoch gleichzeitig die Lyrik der jungen Schriftsteller. Was wir Maler von Cézanne, von Gauguin und Van Gogh erwarteten, das fanden sie bei Verlaine, bei Mallarmé, bei Laforgue: „überall in der Kunst, sagte Albert Aurier im Einführungsartikel der Revue Encyclopédique, fordert man wieder das Recht zu träumen, das Recht ins Blaue zu schweifen, das Recht, sich zu den Sternen zu erheben, die von der absoluten Wahrheit verpönt waren. . . . Die kurzsichtige Kopie sozialer Anekdoten, die blöde Nachahmung der Auswüchse der Natur, die platte Beobachtung, die Augentäuschung, der Ruhm ebenso treu, ebenso banal genau wie das Daguerréotyp zu sein, befriedigt nunmehr keinen Maler, keinen Bildhauer, der diesen Namen verdient!"* Die Musiker, die weniger nihilistisch als die Maler aber ebenso vom Wunsche nach grösserer individueller Freiheit und nach stärkerer Ausdrucksweise erfüllt waren, unterwarfen sich zugleich den Einflüssen der Wagnerschen Romantik, des russischen Realismus, und der reinen Musik, die ihnen durch César Franck, Bach und die Primitiven des 16. Jahrhunderts offenbart wurde.

Alles war in Gärung. Aber man muss doch schliesslich sagen, dass in den bildenden Künsten, der Kunstgedanke, der anfänglich nur auf getreue

* Revue encyclopédique 1892.



PAUL GAUGUIN, PHANTASIE



VINCENT VAN GOGH, DER PAVILLON

Nachahmung gerichtet war, sich später einzig und allein auf das naturalistische Vorurteil des Temperaments oder besser gesagt, der individuellen Empfindung stützte. Sie sehen es so, sagte die Kritik. Wir trieben die Verachtung der Konventionen zum Äussersten, ohne eine andere Absicht als zu verneinen. Das Recht auf unumschränkte Freiheit war unser Gesetz. Und gerade diese Auswüchse der Anarchie brachten als Reaktion den Geist der Ordnung, das Hinneigen zum System und zur Theorie. Seurat war der erste, der den Versuch machte, an Stelle der mehr oder minder fantastischen Improvisation nach der Natur eine Methode durchdachter Arbeit zu setzen. Er versuchte, Ordnung in ein Chaos zu bringen und die neue Lehre zu schaffen, nach der die ganze Welt verlangte. Ihm gebührt das Verdienst, versucht zu haben, den Impressionismus in Regeln zu fassen. Die Eile, mit der er technische oder ästhetische Schlüsse aus gewissen Theorien von Chevreul oder Charles Henri, ebenso wie aus eigenen Versuchen zog, hat aus seinem leider zu früh unterbrochenen Lebenswerk ein verstümmeltes Experiment gemacht. So bewunderungswürdig auch dieser erste Vorstoss gegen die Freiheit war, so bleibt es ein Faktum, dass Seurat, trotz der Intelligenz, des Eifers und des Talentes von Paul Signac, seines Mitkämpfers keine tiefe Resonanz hatte; während die Synthesen und alle Theorien von Gauguin und Van Gogh einen mächtigen Einfluss auf die junge Maler-Generation in Frankreich, Deutschland, bis in die entlegensten Ecken Europas hatte.

❀

Van Gogh und Gauguin vertreten glanzvoll diese Epoche der Verwirrung und der Wiedergeburt. Neben dem methodisierten Impressionismus Seurats, sind sie die Repräsentanten der Barbarei, des Aufruhrs und des Fiebers — und endlich weiser Mässigung. Zu Anfang lässt sich ihr Schaffen in kein Gesetz binden; und ihre Theorien weichen nur schwach vom alten Impressionismus ab. Die Kunst bleibt für sie, ebenso wie für ihre Vorgänger die Wiedergabe einer Sensation, die Exaltation einer persönlichen Empfindung. Sie treiben alle Elemente der Zügellosigkeit und des Unmethodischen im Impressionismus anfangs bis zum Äussersten, und erst ganz allmählich fühlen sie die Verpflichtung, die ihnen ihre Rolle als Neuerer auferlegt und erkennen, dass die Synthesen ihrer Kunst oder ihr Symbolismus haarscharf die Antithese des Impressionismus sind.

Ihr Lebenswerk hat sich Einfluss durch seine brutale und paradoxale Seite erobert. Den Beweis dafür sehen wir in den nordischen Ländern, Russland, Skandinavien und Finnland, wo ihr Einfluss dem Einfluss Cézannes den Boden bereitet hat. Ohne die zerstörende und negierende Anarchie Van Goghs und Gauguins wären die Gesetze Cézannes, mit ihrer Tradition und Ordnung, nicht verstanden worden. Die aufbauenden Elemente ihrer Kunst sind von den revolutionären Elementen befördert worden. Und für den aufmerksamen Beobachter war es leicht, schon vom Jahre 1890 an gerade aus den Übertreibungen ihrer Bilder und aus dem Paradoxen ihrer Theorien die ersten Anzeichen einer klassischen Reaktion zu erkennen.

Es genügt daran zu erinnern, dass wir schon an diesem weit zurückliegenden Zeitpunkt den Namen Neo-Traditionisten beanspruchten.* Aber das ist wenig verglichen mit Dem, was sich seitdem ereignete. Das Merkwürdige ist, dass sich seitdem eine Entwicklung zugunsten der Ordnung nachweisen lässt, selbst bei Denen, die an der Bewegung von 1890 teilgenommen haben, oder auf dieser Bewegung fussen. Zwei der unerschrockensten Kämpfer, zwei Gründer der synthetischen Lehre — die „die Fensterscheiben zerschlugen, selbst auf die Gefahr hin, sich die Finger zu zerschneiden." —** Anquetin und E. Bernard haben ostentativ ihre frühere Überzeugung verleugnet und haben sich bemüht, ihre spätere Entwicklung als eine Rückkehr zu der Tradition der Museen darzustellen. Andere, und zu ihnen gehöre ich, die zuerst gegen alles Akademische protestiert hatten, haben nun eine Akademie gegründet; das Bedürfnis, eine Lehre zu verbreiten, schliesst die Überzeugung in sich, dass man eine allgemein gültige Wahrheit besitzt, deren Verbreitung nützlich ist, und damit ist ein grosser Schritt fort vom wilden Individualismus von 1890 gethan. Um die Älteren geschart, ist die Jugend absolut klassisch geworden. Man kennt die Vorliebe der neuen Generation für das siebenzehnte Jahrhundert, für Italien, für Ingres. Versailles ist in Mode, Poussin wird in den Himmel erhoben, Bach füllt die Konzertsäle, der Romantische Styl wird verhöhnt. In der Literatur, in der Politik, bekundet die Jugend eine leidenschaftliche Ordnungsliebe. Die Rückkehr zur Tradition und zur Disziplin ist so einstimmig, wie es in

* Siehe meine Kunstnotizen, die 1890 unter dem Pseudonym Picose Louis in Art et Critique erschienen sind.
** Gauguin.

unserer Jugend der Kult des Ichs und der Geist des Aufruhrs war. Ich muss als Beweis dafür erwähnen, dass im Wortschatz der aktuellsten Kritiker das Wort „Klassisch" das höchste Lob bedeutet, und demzufolge dazu dient, die „modernen" Tendenzen zu bezeichnen. Der Impressionismus wird jetzt als eine Epoche „der Unwissenheit und des Wahnsinns" angesehen, dem eine „edlere, massvollere, geordnetere, kultiviertere Kunst" entgegengesetzt wird. (Es handelt sich um die Kunst von Braque)*

Mit einem Wort der Augenblick war da, wo man, wie Barrès sagt, zwischen dem Festhalten an der Tradition und dem intellektuellen Standpunkt wählen musste. Sozialisten und Monarchisten, die in gleicher Weise von ihren liberalen und liberalisierenden Idealen abgekommen waren, bemühen sich, die Logik der Dinge auf ihr Banner zu setzen, nur auf Thatsachen weiterzubauen. Aber der reine Nationalismus hat den Vorteil, auch mit den geglückten Erfahrungen der Vergangenheit zu rechnen. Und wir Maler, die den Klassizismus wählten, hatten das Glück, das doppelte ästhetische und psychologische Problem der Kunst aufzustellen. Vom Standpunkt der Subjektivität haben wir den Gedanken: die Natur durch ein Temperament „gesehen", ersetzt durch die Theorie des Äquivalents oder des Symbols: wir stellten das Gesetz auf, dass die Empfindungen oder Seelenzustände, die durch einen bestimmten Vorgang hervorgerufen werden, dem Künstler Zeichen oder plastische Äquivalente vermitteln, durch die er im Stande ist, diese Empfindungen und Seelenzustände zu reproduzieren, ohne dass es notwendig sei, eine Kopie des eigentlichen Schauspiels zu geben; dass mit jedem Stadium unserer Empfindungen eine ob-



VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT

* Vorwort zum Katalog von George Braque von Guillaume Apollinaire. 1908.

jektive Harmonie korrespondieren müsse, die es ermöglicht sie zu übersetzen.* Die Kunst ist nunmehr nicht eine Sensation, die wir mit den Augen in uns aufnehmen, eine wenn auch noch so verfeinerte Photographie der Natur, nein sie ist eine Schöpfung unseres Geistes, zu der die Natur nur die zufällige Gelegenheit gegeben hat. Statt „mit den Augen zu arbeiten, erfassen wir mit dem geheimnisvollen Zentrum des Gedankens", wie Gauguin sagte. Die Phantasie wird also wieder, dem heissen Wunsche Baudelaires folgend, die Königin des Schaffens. So befreiten wir unser Gefühlsleben, und die Kunst, statt blosse Kopie zu sein, wurde die subjektive Umwandlung der Natur.

Vom objektiven Standpunkt aus wurde die dekorative, ästhetische und rationelle Komposition, auf welche die Impressionisten nichts gaben, weil sie sich ihrer Vorliebe für die Improvisation entgegenstellte, die Begleitstimme, der notwendige Milderungston für die Theorie der Äquivalente. Wie diese zugunsten des Ausdrucks alle selbst karikaturalen Übersetzungen, alle Übertreibungen des Charakters zuliess: so verpflichtete die objektive Umwandlung den Künstler, alles in Schön-



VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT

* Ich habe schon des Öfteren diese Definition des Symbolismus gegeben. Sie ist weniger metaphysisch, als Aurier sie in dem schon zitierten Artikel von 1892 giebt; aber die Erklärung von Aurier ist nie von den Malern verstanden worden. Erwägen wir die Worte von Cézanne: Ich wollte die Natur kopieren, es gelang mir nicht. Ich war mit mir zufrieden, als ich entdeckte, dass die Sonne z. B. (oder besonnte Gegenstände) sich nicht wiedergeben liess, sondern dass man sie durch anderes, als was ich sah, umschreiben musste — durch die Farbe." — Die Erregung, die ein schönes Kunstwerk auslöst, ähnelt ganz der Empfindung, wenn man einen gotischen Dom betritt. So gross ist die Kraft der vom Genie zusammengefassten Proportionen, Formen und Farben, dass sie wahllos jedem beliebigen Beschauer den Seelenzustand aufzwingt, der das Kunstwerk erschuf. Der Künstler muss demnach in den Mitteln, deren er sich bedient, in den greifbaren Elementen, die er anwendet, die wirksamsten aber auch ästhetischsten äusseren Zeichen für seine innere Erregung finden.

heit zu transponieren. Kurzum, die ausdrucksvolle Synthese, das Symbol einer Sensation musste durch eine eindringliche Umschreibung wiedergegeben werden und zugleich ein den Augen wohlgefälliges Kunstwerk sein.

Diese beiden Tendenzen, die bei Cézanne eng beieinander wohnten, finden sich in verschiedenen Stadien bei Van Gogh, Gauguin, Bernard und bei allen alten Synthetikern. Man verfolgt die Idee ihrer Kunst, man vertieft sich in das Wesentliche ihrer Theorie am besten, wenn man sie auf die beiden vorher erwähnten Umwandlungen zurückführt. Aber während Gauguin die dekorative Umwandlung am meisten am Herzen liegt, so gibt gerade der Malerei Van Goghs die subjektive Umwandlung ihre persönliche Note und den lyrischen Charakter. Bei Jenem findet man, trotz ländlichem oder exotischem Rahmen, eine durchgeführte Logik, Künstliches in der Komposition, wo, ich scheue mich nicht es zu sagen, etwas wie italienische Rhetorik herausschaut. Der andere nun, der uns aus dem Lande Rembrandts kam, ist ein passionierter Romantiker. Das Malerische und Pathetische packen ihn stärker als plastische Schönheit und künstlerische Ordnung. So sind sie zur selben Zeit die Repräsentanten der Doppelbewegung: Klassizismus und Romantik. Heben wir aus den Werken dieser beiden Meister unserer Jugend einige konkrete Bilder heraus, um diesen zu abstrakten und daher vielleicht unklaren Artikel zu beleuchten.

In der leidenschaftlichen und abgerissenen Malweise Van Goghs, in seinem Suchen nach Glanz und in seinen gewaltsamen Tönen finde ich Alles, was die jungen „Tachistes" reizt, und den Grund, warum ihnen grosse Flecke reiner Farbe oder einige breite Streifen genügen. Sie bewundern, wie kühn er den Kampf mit der Natur aufnimmt, seine anormale, verzweifelte, aber wahrhaft lyrische Vision der Dinge; sein Streben Alles bis zum letzten zu sagen, was er empfindet, die Eindringlichkeit, mit der er die bizarrsten Schwingungen seines Gefühlslebens wieder gibt — und all Dies, mit welchen primitivsten Mitteln: durch einen wütenden Strich, durch das Relief eines dicken Farbenkleckses. Er hat die schlechte Manier eine Leinwand herunterzuhauen, die die letzten Romantiker als ein Zeichen von Genie ansahen, man braucht nur die grobe Übertreibung die Zola in L'Oeuvre von diesem Malertypus gegeben hat, zu sehen. Bei diesem Mystiker, diesem hochkultivierten Menschen, diesem Dichter hat der alberne und triviale Einfluss des Naturalismus Spuren hinterlassen, die ich noch in der nachfolgenden Generation herausfühle. Das Wort Temperament mit Allem, was es von Bestialischem in sich trägt, behält seinen Zauber und Van Gogh hat bei den Jungen einen Rückfall ins Romantische bewirkt.

Vor mir habe ich ein schönes Selbstporträt von Vincent. Die Augen grün, Bart und Haar rot in einem fahlen Gesicht mit stolzen Zügen. Der Hintergrund, auf dem man einen japanischen Stich sieht, ist unwichtig. Es ist eine Studie, aber eine wohldurchdachte, im voraus festgelegte Studie. Ich sehe darin die Schwächen, die ich soeben nannte, aber auch einen Ausdruck intensiven Lebens und absoluter Wahrheit. Das Tragische dieses Gesichts, das mit einem selten glücklichen Gelingen durch wenige energische Striche und einige dick aufgetragene Töne gegeben ist, die summarische, aber unvergessliche Andeutung des Wesentlichen im Sujet, die Erregung, die in diesem Entwurf eines geborenen Malers vibriert, all dies macht aus dieser Skizze ein Kunstwerk grössten Styls.

Das Porträt von Gauguin (mit dem gelben Christus) das ich absichtlich dem vorigen gegenüberstelle, hat nicht so viel Verve, aber es hat mehr didaktisches Interesse — und ausserdem ist es von Cézannes Technik ausserordentlich inspiriert. Es ist eine ausgeglichene Komposition; die Verteilung der Schatten und der Farben, das Helldunkel geben mir die Gewissheit, dass der Maler keine fragmentarische Studie sondern ein seriöses Bild machen wollte. Statt der scharfen Ecken, die die Absichten Van Goghs unterstreichen, sieht man hier Nase, Ohren, deutliche Züge, die sich runden, um den Forderungen einer Komposition zu genügen, und die in der Art der dekorativen Italiener stilisiert sind.

Hier befinden wir uns eben vor einem dekorativen Maler, einem Künstler für den Aurier seinerzeit so dringend Mauern verlangte, um seiner Kunst Genüge zu thun. Der in Pouldu den Saal des Gasthauses bemalte, ebenso wie seine Kürbis-Flasche und seine Holzpantinen! Der in Tahiti, trotz Not und Krankheit und Elend, vor allem für die Ausschmückung seiner Behausung sorgte. Die italienischen Kritiker nennen ihn den „Frescaule". Er liebte die Stumpfheit der Freskomalerei, und darum grundierte er seine Leinwand mit dicken Lagen von weisser Leimfarbe. Und trotzdem er nicht die Quattrocentisten kannte, sehen wir,

dass er wie sie den flachen Farbenauftrag und den genauen Contour pflegte.

Seine Kunst hat mehr von der Stickerei und der Glasmalerei als von der Ölmalerei. Wie Cézanne, und durch Cézanne hindurch, suchte er den Styl. In den Ländern tropischer Sonne, wo er lebte, waren es nicht die glänzenden Kontraste des Lichts, die er suchte, sondern mehr die Helligkeit der Atmosphäre, um die Pläne gegeneinander abzuwägen, die Töne einander zu nähern, um jede Perspektive der Luft zu umgehen. Er flachte die modellierten Flächen Cézannes ab. Seine Bilder sind absolut glatte Flächen, auf denen dekorative Flecken verteilt sind.



PAUL GAUGUIN, MYSTISCHE SZENE

Zu beachten wäre noch die Wahl seiner Sujets und Motive. Trotz seiner Absicht, bäurisch in der Bretagne und unzivilisiert in Tahiti zu malen, wird alles Grazie unter seinen Händen. In einigen Frauengestalten der letzten Periode liegt so viel Vollendung und Liebreiz, dass man nur von göttlicher Schönheit sprechen kann.

Nicht nur von göttlicher Schönheit und Grazie, sondern auch von weiser Vernunft. Gauguin, der in sein Leben so viel Unordnung und Zerrissenheit gelegt hat, erlaubte sich nichts davon in der Ausübung seiner Kunst. Er liebte die Klarheit als ein Zeichen von Intelligenz. Den Wiederaufbau der Kunst, den Cézanne vermittelst des Impressionismus begonnen hatte, hat Gauguin, zwar mit weniger starker Empfindung und Grösse, aber mit mehr theoretischer Festigkeit fortgeführt. Er hat den Gedanken Cézannes in festere Formen gezwungen. Indem er ihn in die Quellen der Kunst tauchte, indem er die Grundprinzipien suchte, die er die ewigen Gesetze der Schönheit nannte, hat er jenem Gedanken eine grössere Kraft verliehen. „Das Barbarische“, schrieb er einmal, „ist für mich ein Verjüngungsmittel. Ich bin weit,

weit zurückgegangen, weiter als bis zu den Pferden des Parthenon, zurück bis zum Holzpferdchen meiner Kindertage."

Wir haben es den Barbaren, den Primitiven von 1890 zu danken, dass einige grundlegende Wahrheiten hell beleuchtet worden sind. Nicht mehr die Natur und das Leben durch ungefähre Wiedergabe oder durch improvisierte Augentäuschungen wiederzugeben, sondern im Gegenteil unsere Erregungen und unsere Träume durch Formen und harmonische Farben darzustellen, das war, ich bin fest davon überzeugt, eine neue Phase — wenigstens für unsere Zeit — des Kunstproblems; und dieser Begriff ist noch immer fruchtbar.

Nochmals: er liegt allen Kunstdoktrinen aller Zeiten zugrunde, und es gibt keine Kunst, die nicht symbolistisch ist. Doch ist dies in der Architektur und daher meist in den Epochen fühlbarer, wo die bildenden Künste hauptsächlich zur Ausschmückung der Mauern verwandt wurden und daher von der Architektur abhingen. Deshalb hielten sich die Neuerer von 1890 ganz von den Epochen der Bildung abgeschlossen und neigten mehr zu den naiven Wahrheiten des Wilden, als zu der mühsamen Erfahrung der Zivilisierten.

✿

Die jungen Künstler, die heute den Klassizismus auf ihr Banner geschrieben haben, wissen nichts mehr von den Theorien von 1890. Gerade um ihretwillen wollte ich sie hier noch einmal festlegen. Sie tragen unseren Werken Rechnung wie wir damals denen der Impressionisten. Sie formen ihr Schicksal im selben Sinn wie wir, nämlich nach den Grundsätzen von 1890, aber unter einem anderen geistigen Prozess. Sie sind weniger Theoretiker und glauben stärker an die Kraft des Instinkts. Dafür gibt es keinen charakteristischeren Beweis als den in „Kunst und Künstler" von H. Matisse veröffentlichten Artikel*, wenn man ihn mit den Schriften von Signac, Bernard oder mir selbst, oder mit den Briefen von Van Gogh und den Aussprüchen Gauguins vergleicht.

Doch brauchen sie, so wie wir, Wahrheiten, und zwar nicht elementare, negative, sondern positive, aufbauende Wahrheiten. Der philosophische Individualismus, der Kultus des Ichs konnte den Männern unserer Zeit nur eine intellektuelle Anregung geben: sie haben die Notwendigkeit einer festeren Lebensregel gefühlt und nachdem sie die Wolkenregion der reinen Vernunft durchirrt haben, treten sie jetzt mit greifbaren Realitäten und gemeinschaftlichen Idealen in Fühlung. Wir haben in der Kunst dieselbe Kurve durchgemacht. Aber zuviel Ungewisses ist auf dem Grunde unserer schönen Theorie des Symbols geblieben: die neue Generation lehrt uns die Schwäche unserer Doktrinen.

Wir haben den Lehrgedanken diskreditiert. Und so Mancher bringt daher das leichte Argument vor, dass Schulen keine Genies machen, dass alle wahren Meister Einsame und Aufrührer waren. Ihnen antworte ich, dass es selbst unter den Modernen kein Beispiel eines einzigen genialen Künstlers gibt, der nicht, selbst unbewusst, einer Schule angehört, der nicht eine Technik, Ästhetik und Kultur hat, die ihm von seinem Milieu aufgezwungen wurde. Es ist absolut notwendig, dass er auf irgend eine Weise der Reflex seiner Epoche ist. Die Werke der Genies, die ewig und universal schön sind, haben dennoch einen Berührungspunkt, der sie in eine gewisse Zeit in eine bestimmte Schule weist. Aber ebenso wie es in der Geschichte des Kostüms mehr oder weniger ästhetische Moden gibt und ebenso wie die einen und die anderen von schönen Frauen getragen wurden, muss man auch den ungleichen Wert der Malmoden zugestehen, denen sich die Genies unterwerfen. Die Mode, der Tizian folgte, steht natürlich höher als die, mit der sich ein Delacroix begnügen musste.

Die Idee der Schule hat nicht nur eine Technik, sondern auch eine Ästhetik als Voraussetzung. Von wem sollten wir sonst ein Kriterium der Schönheit, der Geschmacksregeln und die höchsten Grundsätze fordern, die es uns ermöglichen unsere Erfindungsgabe zu bilden und unser Ideal zu erreichen? Wo wäre die Disziplin zu finden, die aus unserer launenhaften Beweglichkeit eine wahrhaft synthetische Kunst schaffen könnte? Unter dem Vorwand der Synthese haben wir uns oft — gestehen wir es ehrlich — mit übereilten Verallgemeinerungen zufrieden gegeben: indem unsere Kunst schematisch wurde, ist sie fragmentarisch und unvollständig geblieben. Wir haben zu viel Skizzen und zu wenig Bilder gemalt. Wir können kein Bild zu Ende malen, zugegeben; aber selbst bei den Alten ziehen wir die Skizze dem fertigen Kunstwerk vor. Wer wird dieser ewigen Überproduktion ein Ende machen, zu der uns der

* Jahrg. VII. Seite 333.



VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT

Zauber des Neuen und der Reiz des Unfertigen lockt?

Barrès, Maurras, Mithouard geben uns den Rat, eine Regel in der Vergangenheit unserer Rasse zu suchen. Ich muss sagen, ich sehe keine Möglichkeit aus der nationalen Tradition etwas Anderes zu ziehen, als eben diese vagen Allgemeinheiten, aus denen wir gern herauskommen möchten. Die Kunst des Kirchenbaues und die Kunst von Versailles, die ununterbrochene Reihe von Meisterwerken, welche von Poussin zu Corot reicht, zeigt uns den unerschöpflichen Schatz an Klarheit, Mässigung und attischer Stilreinheit, den die französische Tradition birgt: wir nennen ihn den französischen Geschmack. Doch wo finden wir die Methode, um den Nimbus und das Ansehen unserer alten Kunsthandwerker und der Meister des siebenzehnten Jahrhunderts, ihres weisen Masshaltens, ihrer hohen Kultur, ihrer Ehrlichkeit fortzupflanzen?

Ich selbst bin von der Vollendung der griechischen Bildwerke und der italienischen Malerei so hingerissen, dass, wenn ich das Wort Tradition gebrauche, es für mich alle Kräfte der Vergangenheit, alle glücklichen Formeln, alle ehrwürdigen Beispiele in sich schliesst, die unsere Museen bergen. Aber immer ist es die griechisch-lateinische Tradition, der meine Sehnsucht gilt. Darin sehe ich meine natürlichen Schranken, das Geburtsland meiner Gedanken.

Die Beschränkung, die eine derartige Auffassung den verschiedenen Persönlichkeiten und den Möglichkeiten der modernen Kunst auferlegen würde, sehe ich sehr wohl und missbillige sie. Ich will von keiner Poetik wissen, die dem unerträglichen Akademismus zu neuem Leben verhelfen würde, an dem die meisten Schulen des neunzehnten Jahrhunderts gekrankt haben. Ich habe Furcht vor dem klassischen Geschmack. Hat unsere Kunst genügend gesundes Mark? Werden unsere erschlafften Geister ihr nicht nur die Maske einer

Vollendung aufzwingen, der sie in Wirklichkeit nicht gewachsen ist? nämlich die: dass man einer neuen Materie ausser Kraft getretene Formen aufzwingen will? Die Rolle, die der klassische Geschmack momentan spielt, ähnelt ganz der Vorliebe für italienische Kunst zu Anfang des grossen Jahrhunderts: was bei Poussin im Laufe der Zeiten veraltet ist, das Künstliche seines Helldunkels, das Theatralische seiner Gesten, hat er dem italienischen Geschmack entlehnt. Wir dürfen uns vom siebenzehnten Jahrhundert, vom Quattrocento, von den Gotikern nichts anderes als allgemeine Prinzipien und eine gewisse Geistesrichtung aneignen, die sich von jeder Virtuosität und jeder wilden Unordnung rein hält.

Wir müssten, ehe wir ans Werk gehen — wie Mithouard gelegentlich der Reform von Malherbe sagte — eine Sache festlegen, in der die Verständigen sich treffen. Die Rückkehr zur Tradition, zu den Wahrheiten Frankreichs, der nationale Instinkt, aus der Entrüstung geboren, der Geist des Occidents erleuchten und spornen die Intelligenzen an, führen aber weder der Dekadenz, noch dem Mangel einer allgemein anerkannten Ästhetik neue Zunfttraditionen zu.

Eine Wiedergeburt kann weniger auf der Vollendung der Vorbilder gegründet werden, die man sich stellt, als auf der Stärke und der Gemeinsamkeit des Ideals einer gesunden, kraftvollen Generation.

*

Uns fehlt diese Gemeinsamkeit des Ideals. Wenn jedoch die Jugend sich dazu durcharbeitet, die negativen Systeme über Bord zu werfen, welche die Kunst und die Ästhetik — ebenso wie die französische Gesellschaft und ihre Intelligenz — zerrüttet haben, so wird sie in unserer synthetischen oder symbolistischen Lehre, in unserer rationellen Erklärung Cézannes und Gauguins, die wahrhaft zeitgemässen Elemente zu einer Wiedereinführung des Klassizismus finden. Die Theorien von 1890 werden bessere Früchte tragen als die, ewigen Wahrheiten einen neuen, paradoxen Reiz zu geben. Sie haben aus vollster Anarchie eine neue Ordnung hervorquellen lassen. Unsere vereinfachenden Methoden hatten zum Mindesten den Vorteil, sich den neuen Elementen, die vom Impressionismus eingeführt waren, anzupassen und sie sich nutzbar zu machen. Einer dekadenten Geistesrichtung entsprossen, bieten sie uns nicht ein aus weiter Vergangenheit geschöpftes, unerreichbares Ideal, nein, indem sie die frischen Hilfsquellen der modernen Kunst, unsere Realitäten, organisieren, haben sie es uns ermöglicht das Beispiel der Meister mit den Forderungen unseres modernen Gefühlslebens in Einklang zu bringen.

Die Geschichte der Kunst ist ein ewig neues Anfangen. Dieselben Farbengrundsätze, die den Reichtum Gauguins oder Van Goghs ausmachen, sind von Tintoretto und Tizian angewendet worden. Die Schönheit der Kurven, der Stil der Linien, die uns bei Degas oder bei Puvis de Chavannes reizen, finden wir auf den Wölbungen griechischer Vasen oder in den Fresken der Primitiven wieder.

Uns sind nur eine kleine Anzahl positiver Wahrheiten bekannt; wenigstens können wir die wahrscheinlichen Gesetze und die durch unsere freien Erfahrungen erworbenen Gewissheiten in der Vergangenheit auf ihre Echtheit hin prüfen. Und daraus entsteht die Tendenz, den zuerst formlosen und unausgebildeten Gedanken der Tradition zu entwickeln und zu bereichern.

Ebenso gut können wir, nachdem einmal der Symbolismus oder die Theorie der Äquivalente zugegeben ist, die Rolle, die die Nachahmung in den bildenden Künsten einnimmt, definieren. Die Kenntnis hiervon ist das Hauptproblem der Malerei. Die Schulen von Overbeck und Ingres, überhaupt alle akademischen Schulen haben den Kultus der objektiven, allgemein gültigen Schönheit gepflegt — das war schon ein Fehler. Aber der grosse Irrtum der Akademien des neunzehnten Jahrhunderts besteht darin, dass sie einen Widerspruch zwischen Stil und Natur gelehrt haben. Die Meister haben die Wirklichkeit nie in zwei Teile zerlegt: nämlich inwieweit sie ein künstlerisches Element ist und inwieweit sie umschrieben werden muss. Ihre Zeichnungen und Studien nach der Natur haben ebenso viel Styl wie ihre Bilder. Das Wort Ideal ist ein Blender: es stammt aus einer materialistischen Kunstepoche. Man stilisiert nicht künstlich, nachträglich, eine geistlose Nachbildung der Natur. Macht was ihr wollt, wenn es nur intelligent ist, sagte Gauguin. Selbst beim Kopieren ist der wahre Künstler Dichter. Die Technik, der Vorwurf, das Ziel seiner Kunst warnen ihn genugsam, um nicht das Objekt, das er schafft, mit dem Naturvorgang zu verwechseln, der ihm dazu Gelegenheit giebt. Der symbolistische Standpunkt verlangt, dass wir das Kunstwerk als Äquivalent für eine empfangene Sensation betrachten: die

Natur kann demnach für den Künstler nur ein Wegweiser für seine eigene Subjektivität sein. Und das, was wir die subjektive Umwandlung nennen, ist praktisch gesprochen der Stil.

Aber die Natur ist nicht nur der Spiegel, in dem wir uns selbst sehen, und wohinein wir die Illusionen unserer Sinne werfen; sie ist das Objekt, auf dem sich, wie auf dem Kunstobjekt, die Kritik unseres Geistes übt. Alle schönen Kunstwerke halten also ein gewisses Gleichgewicht zwischen ihrer Realität gewinnen. „Die Kunst zu malen", sagt Cennino Cennini, „besteht in der Phantasie Dinge zu erfinden, die man nicht gesehen hat, und denen man den Schein des Natürlichen giebt, und in der Kunst, sie mit der Hand so darzustellen, dass das nicht Wahre den Schein der Wahrheit erhält — dando a dimostrare quello che non è, sia."

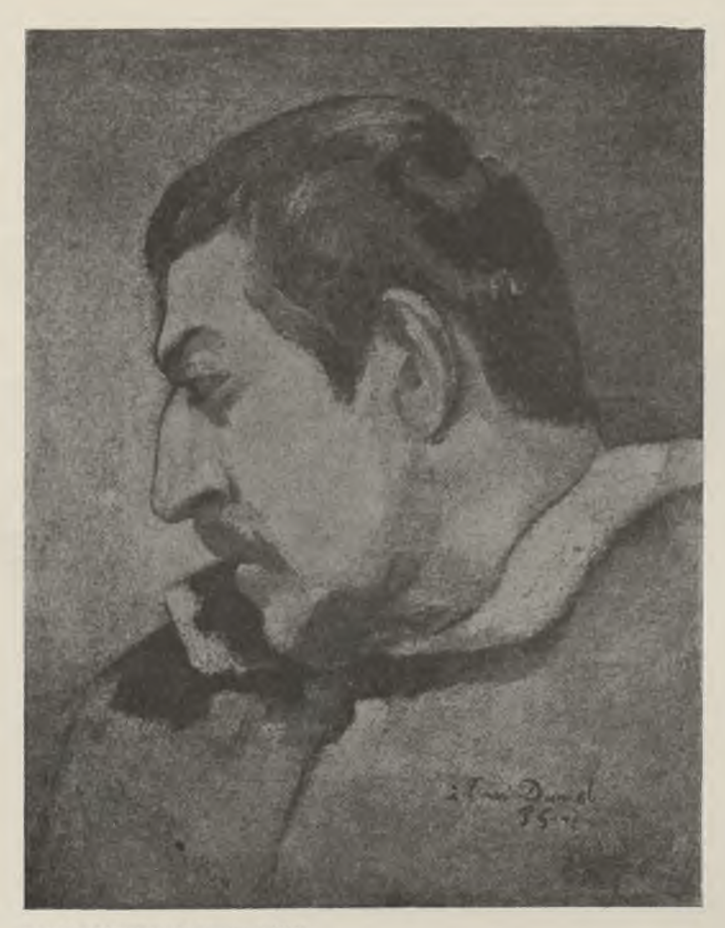
Daraus, aus dieser Unterordnung der Natur unter unser Gefühl und die menschliche Vernunft, entspringen alle Regeln: die richtigen Maasse,



VINCENT VAN GOGH, ZEICHNUNG

Subjektivität und Objektivität — zwischen der idealen Natur, die unsere Künstlersinne erschaffen und der Wirklichkeit, die unsere Intelligenz kennt. Wenn die beiden Umwandlungen, die subjektive und die objektive, auf die ich das Kunstproblem zurückführe, auf den menschlichen Körper angewendet werden, so bildet das Wahrscheinliche und das Mögliche die Grenzen. Die Kenntnis des menschlichen Typus gestattet es den grossen Umwandlern wie Michelangelo, Ingres oder Degas besondere Typen zu schaffen von so harmonischer Logik, dass wir ganz leicht die Überzeugung von deren numerische Proportionen man nach der Schule von Beuron, ebenso bei den Japanern wie bei den Egyptern finden kann — die tatsächlich mit unserem instinktiven Bedürfnis nach Symmetrie, Gleichgewicht und Geometrie zusammenfallen.

Die Gesetze der Komposition — deren oberstes ist, die Details in das Ensemble so einzuordnen, dass sie im Dienste des herrschenden Gedankens im Kunstwerke stehen, und z. B. in das objektive Zentrum das Zentrum der Idee zu legen, das heisst Das, was die eigentliche Anregung, das Motiv und den Grund zu diesem Kunstwerke gab. Wenn der



PAUL GAUGUIN, SELBSTBILDNIS

Japaner ein leeres Blatt komponiert, auf dessen einer Ecke ein Schwarm Vögel auffliegt, so sind sein Sujet nicht die schwärmenden Vögel, sondern der weite, blasse Himmel, den sie durchflogen haben. Die scheinbare Unordnung, die unbeholfenen Perspektiven eines Stilllebens von Cézanne stellen doch das Sujet des Bildes ganz zielbewusst in den Mittelpunkt der Komposition, und erfüllen das Harmoniebedürfnis, das Cézanne sich dabei gestellt hat: die Harmonie durch Kontraste, ein Fundamentalgesetz der Farbe; — der Respekt vor dem Stoff; — die Liebe zur Klarheit und zum Entscheidenden; — endlich den Grad des menschlichen Gefühls, der das Kunstwerk trägt und stützt.

Als Sprache des Menschen, als Verkörperung einer Idee, kann die Kunst gar nicht anders als idealistisch sein. Alle Missverständnisse über diesen Punkt sind — hoffen wir es wenigstens — endgültig aus dem Wege geräumt. Wir haben der Intelligenz und vor allem der Phantasie in der Arbeit des Künstlers den Ehrenplatz eingeräumt, der ihr gebührt! Wenn auch der Reiz zum Arbeiten nach der Natur noch so stark ist, so darf nie mehr vergessen werden, dass die Kunst nur dann höheren Wert hat, wenn sie mit den edelsten und geheimnisvollsten Vibrationen der menschlichen Seele zusammenklingt. Es giebt keinen grossen Künstler, der nicht auch ein grosser Dichter war, kein wunderbares Kunstwerk, das rein malerische Qualitäten hätte. Den stärksten Malernaturen unter den Malern, Rembrandt, Rubens oder Corot genügte es nicht erstaunlich grosse Techniker zu sein: die Werke, welche ihnen die Unsterblichkeit zusichern, sind, was auch ihr literarisches Sujet sei, religiöse Werke im wahren Sinne des Wortes.

Die Produktionen moderner Kunst sind nur wenigen Eingeweihten erreichbar, nur kleine Kreise haben Genuss davon. Jede Art von künstlerischer Empfindung, jeder Künstler, selbst ein unvollkommener, hat eine Anzahl Bewunderer die sein Publikum bilden.

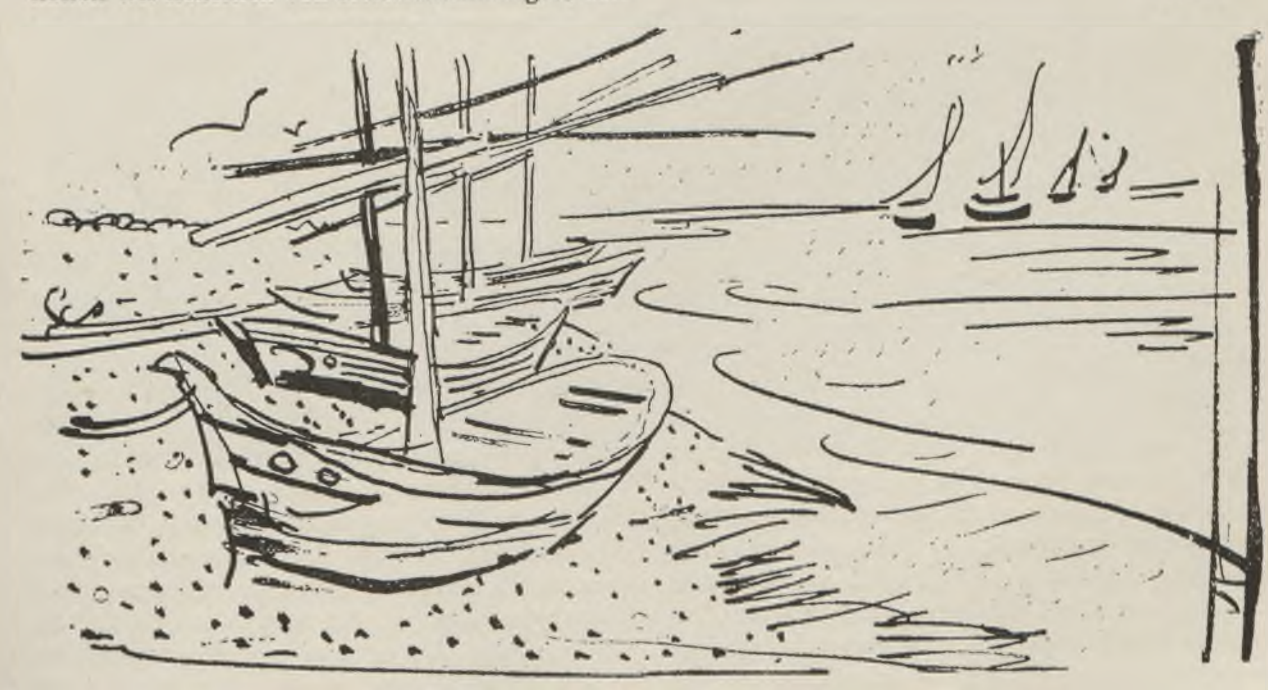
Nun muss aber das Kunstwerk alle Menschen gewinnen und erschüttern. Die klassischen Kunstwerke, sei es, weil sie eine ganze Zivilisation aus-

drücken und zusammenfassen, sei es, weil sie eine neue Kultur hervorrufen, tragen den Charakter des Universellen, des Absoluten. Die Weltordnung, die göttliche Ordnung, die die menschliche Intelligenz durch sie offenbart, erscheint gleichmässig bei aller Verschiedenheit der individuellen Formeln. Klassisch werden diese Formeln nur insofern sie diese Ordnung mit grösserer Eindringlichkeit und Klarheit ausdrücken. „Ein grosser Mensch", sagt André Gide, „hat nur eine Sorge; so menschlich wie möglich, sagen wir sogar, so banal wie möglich zu werden — — — und o Wunder! aus diesem Streben schafft er seine individuelle Persönlichkeit."

*

Im Laufe dieser ganzen Abhandlung haben wir nicht versucht, das Rätsel des Genies zu beleuchten. Wir schleichen um das Wunder herum und wagen nur Das, was es umgiebt und was uns sinnfällig vor Augen tritt, zu definieren. Die Entwicklung des Symbolismus zum Klassizismus, die wir versucht haben zu erklären und zu beweisen, bezweckt nicht, das Spontane des künstlerischen Schaffens zu verringern. Wenn wir wünschen, dass die Freiheit des Künstlers begrenzt sei, dass sein Gefühl sich dem Urteile seines Verstandes unterwerfe, so erhoffen wir sicherlich von diesen Hemmungen, dass sie seine Fähigkeiten erhöhen und dass sein Genius, der von gerechten Regeln im Zaum gehalten wird, dadurch grössere Konzentration, Kraft und Tiefe gewinnt. Es ist richtig, dass wir müde sind des individualistischen Geistes, der darin gipfelt, jede Tradition, jede Lehre und jede Disziplin über Bord zu werfen und den Künstler als eine Art Halbgott anzusehen, dem seine Laune die Regeln ersetzt; es ist wahr, dass dieser Irrtum, der ursprünglich der unsere war, uns unerträglich geworden ist. Doch beharren wir dabei, vom symbolistischen Gesichtspunkt aus, das Kunstwerk als eine allgemein gültige Übersetzung individueller Erregungen anzusehen. Die neue Ordnung, die wir voraussahen und die die Erfahrungen und Theorien von 1890 aus vollster Anarchie erzeugt haben, stützt sich hauptsächlich auf ein Régime der Unterordnung der Fähigkeiten, dessen Basis stets die Empfindung bleibt! Diese neue Ordnung schreitet von der künstlerischen Empfindung des Einzelnen zur allgemeinen Erleuchtung. Und vielleicht liegt das Eigenste unseres Gesichtspunktes in der Gründung einer neuen klassischen, höchst objektiven Kunst und eines Systems, in dem die Sensationen und die äusseren Formen einander das Gleichgewicht halten, und in der Erschaffung einer Sprache auf dem treibenden Geheimnis der Subjetivität.

M. M.



VINCENT VAN GOGH, ZEICHNUNG



JOH. VERMEER, LESENDE FRAU (AMSTERDAM, REICHSMUSEUM)

GEMÄLDE VON JOHANNES VERMEER

IN NIEDERLÄNDISCHEN SAMMLUNGEN

VON

JAN VETH

Was an Lebenseigentümlichkeiten des Johannes Vermeer bekannt ist, genügt nicht, um uns ein Bild des Menschen oder seiner Laufbahn zu geben. Wir wissen, dass er 1632 in Delft geboren wurde und 1675 daselbst starb. Ziemlich sicher war er Schüler von Carel Fabritius, der wiederum ein Schüler Rembrandts war. Da nun Fabritius, obwohl schon 1647 in Delft wohnhaft, 1652 Mitglied der dortigen Sankt Lukasgilde wurde, kann Vermeer schwerlich vor diesem Jahr wirklich sein Schüler gewesen sein. Ziehen wir in Betracht, dass Vermeer selbst bereits Ende des Jahres 1653 als Mitglied in die Zunft aufgenommen wurde, so bleibt für seine Lehrjahre wenig Zeit, wenn man nicht annehmen will, dass er erst auch noch bei einem andern Meister gearbeitet hat. Bei wem jedoch, dafür fehlt jeder Anhalt. Als er, bereits verheiratet, in die Sankt Lukasgilde kam, konnte er sein Eintrittsgeld von sechs Gulden nicht bezahlen. Übrig hatte er es damals also offenbar nicht. 1655 musste er sich

200 Gulden borgen. Neun Jahre später genoss er indessen genügendes Ansehen bei seinen Zunftbrüdern, um, als noch junger Mann, zum Hauptmann der Gilde gewählt zu werden. Aus dem folgenden Jahre stammt die Notiz des französischen Reisenden De Monconys, der bei dem Meister im Atelier kein einziges Werk seiner Hand gefunden hatte, jedoch bei einem Delfter Bäckermeister ein Bild von ihm mit nur einer Figur sah, wofür dieser 600 Livres bezahlt hatte — sicher einen sehr ansehnlichen Betrag für diese Zeit. Der Eigentümer war vielleicht derselbe Bäcker Hendrik van Buyten, der nach des Meisters Tod, als Pfand für eine Schuld von 617 Gulden zwei Gemälde seiner Hand erhielt. Aus verschiedenen von Obreen und Bredius ausgegrabenen Akten geht hervor, dass der Maler sich oft in finanziellen Schwierigkeiten befand, aber auch, dass mehr oder weniger belangreiche Erbschaften, meist von Seiten seiner Frau, ihm dann jedesmal wieder etwas auf die Beine halfen. Nimmt man dazu, dass er bei seinem Tode die Witwe mit acht Kindern und in Sorgen zurückliess, so möchte man meinen, dass das Leben dieses vertieften Malers nicht gerade das Muster sorgloser Ruhe gewesen sein kann. Aber doch, wie wenig sagen alle solche äusserlichen Umstände von eines Menschen eigentlichem Wesen.



JOH. VERMEER, DIANA UND IHRE GESPIELINNEN (HAAG, MAURITSHUIS)

Das Eigentlichste seines Wesens ist uns in seiner



JOH. VERMEER, DAS NEUE TESTAMENT (MAURITSHUIS, BES. VON DR. BREDIUS)

Kunst geblieben, von der uns die Sammlungen seines Vaterlandes, die acht Stücke von den etwa drei Dutzend bekannt gebliebener Gemälde enthalten, einen schönen Überblick gestatten.

❦

Die *Diana und ihre Gespielinnen* im Mauritshuis gehört zweifellos zu der frühest bekannten Art unseres Delfter Van der Meer und in der schönen Rhythmik seiner Linien und seiner tiefen Farbenpracht kann man das Bild als eine reiche Ouverture zu der ganzen edlen Kunst des Meisters betrachten.

Bis vor kurzem noch hat man — merkwürdig genug und wohl hauptsächlich, weil der Vorwurf so sehr von denen der andern Werke Vermeers abweicht — keine Arbeit des grossen Delfters darin erblicken wollen. Doch im Jahre 1901 tauchte im Londoner Kunsthandel ein ziemlich grosses Bild: *Christus bei Maria und Martha* auf; also ebenfalls ein von den gewohnten Vermeers ganz abweichendes Sujet, das nicht allein die deutliche Signatur des Delfter Meisters trägt, sondern auch im ganzen mehr Verwandtschaft als die *Diana* mit der *Kupplerin* in Dresden zeigt, die Vermeer der Datierung nach 1656, also mit 24 Jahren, gemalt hat. Kurios ist es, wie die ausgestreckte Hand von Christus fast die gleiche Haltung zeigt wie die der jungen Frau auf der *Kupplerin*. Dieses Bild nun, das in die Sammlung Coats auf Skalmorlie Castle in Schottland kam, bildete das Glied, durch das die *Diana* definitiv dem früheren Werke des Delfter Vermeers einverleibt werden konnte.

Übrigens war Vermeer auch in seinen anderen Gemälden den mythologischen, figürlichen und biblischen Sujets nicht so abhold, wie man das oberflächlich meinen sollte. Man weiss, dass er eine allegorische Darstellung des Neuen Testaments in Gestalt einer Frau gemalt hat, und auf einer anderen Leinwand lässt er ein Mädchen für die Fama Modell stehen. Unter den Bildern ferner, die man an den Wänden der von ihm dargestellten Innenräume hängen sieht, findet man einen sieghaften Amor, einen verlorenen Sohn, eine Auffindung des Moses und eine Kreuzigung, während sich in seiner Hinterlassenschaft auch noch eine Veronika befand.

Will man aber das Bild einmal nicht nur als Behandlung eines Sujets, sondern als eine Äusserung reiner Freude am Malen ansehen, so zeigt die *Diana* im Keim beinahe alle Elemente, die die durchadelte Kunst des Vermeer kennzeichnen sollten.

Deutlich spricht darin die Neigung zu wohlgefügtem Linienbau, woraus sich bei ihm jener eigenartig straffe Stil entwickeln durfte. Die Köpfe lässt er hier träumerisch senken, wie er das auch anderswo gerne tut. Eine bei den Holländern übrigens selten vorkommende und für ihn charakteristische Vorliebe für das Profil tritt hier deutlich zu Tage. Und sogar zeigt das kauernde Mädchen, das Diana die Füsse wäscht, nicht allein in der strengen Seitenansicht, sondern auch in dem hübschen Typus solche Ähnlichkeit mit der einen *Brief lesenden jungen Frau* in Dresden, dass man sich fast geneigt fühlt, hinter beiden Figuren dasselbe Modell in verschiedenen Lebensperioden zu suchen. Und was die dunkel gefärbte Figur im Mittelgrunde betrifft, so zeigt diese nahe Verwandtschaft mit den eigenartig gestellten Dienstmägden auf den



JOH. VERMEER, MÄDCHENKOPF (HAAG, MAURITSHUIS)



JOH. VERMEER, DELFT VOM ROTTERDAMER KANAL GESEHEN (HAAG, MAURITSHUIS)

Gemälden bei James Simon, im Reichsmuseum (Der Brief) und bei Beit in London, während es ebenfalls zu Vermeers aparten Geschmackseigentümlichkeiten gehört, eine der Gestalten in Rückenansicht zu geben. Es stehen mir auf der Stelle nicht weniger als vier Figuren auf ebensovielen seiner wichtigsten Bilder vor Augen, die direkt von hinten genommen sind. Und während im allgemeinen der Wunsch, einen innigen Liebreiz in still bewegten Frauen herauszubilden, durch diese Zusammenstellung fünf in sich selbst gekehrter Frauen ihn durchglüht, wird Vermeers besondere Freude an seltsamen Verfeinerungen in Haarputz und Kopfschmuck hier aufs deutlichste sichtbar, wie auch in den mit hochgestreiften Ärmeln ausgebreiteten Armen die delikate, sachte Sensualität jener Frauen, welche er später in seine stillen Kammern setzte.

Aber doch vor allem die Farbe, die klare, klingende Farbe, die Vermeer wie kein Anderer vornehm anzuwenden verstand, wie leuchtet sie uns entgegen in dieser jauchzenden Malerei! Die Zusammenfügung von glühendem Rot, Blau, Orange und Zitronengelb, der späteren Ansicht von Delft entsprechend und ungefähr in derselben Reihenfolge ist auch die Farbengebung der *Diana*.

Gewiss, es ist ein stärkeres Wogen in den Linien, mehr Überschwenglichkeit, mehr Sichgehenlassen in diesem Jugendwerke als in den reiferen, so weise zusammengezogenen Kompositionen des Meisters. Aber jene höheren Qualitäten erreicht sogar jemand mit solchen Gaben nicht auf einmal, und auch in dem glänzenden Gemälde der Dresdener *Kupplerin* ist erst wenig davon zu spüren. Doch ist die gekerbte Silhouette der Baumpartie auf dem Hintergrund der *Diana* nicht so fremd für Vermeer als man beim ersten Anblick glauben sollte. Die Landschaftsbildchen in Breitformat, die in seinen Innenräumen an der Wand hängen, zeigen — man denke an das Konzert in Boston und den Brief im Reichsmuseum — in der Tat nur Variationen desselben Themas. Und was die Kleidung der Frauenfiguren betrifft, obschon der Linienwurf im allgemeinen weit und fast pompös ist, so führt sogar die Faltengebung der roten Jacke und des blauen Rockes der Figur neben der *Diana* schon unmittelbar auf den straffen Malstil seiner reifsten Kunst.

So hatte also Vermeer in diesem frühen Werk schon viele von seinen besonderen Eigenschaften zwar nicht ganz ausgesprochen aber doch erkennen lassen. Man findet die gediegene Vornehmheit seiner sinnlichen Wahrnehmung darin, seinen gewählten Geschmack für den Zusammenhang der Linien, seinen Sinn für ungewöhnliche Haltungen und vor allem seine edle, klare Farbe. Aber was man noch nicht darin findet, was man bei einem jungen Maler, der viel Eigenes zu verarbeiten hat, nie sogleich in hohem Masse antreffen wird, und worin gerade er lernen sollte, sich vor allen auszuzeichnen, das ist die leuchtende Kraft seiner Kunst.

Diese leuchtende Kraft findet man in hohem Grade in dem grossen Dresdener Gemälde: *Die*



JOH. VERMEER, DER BRIEF. NACH EINER RADIERUNG VON JAN VETH (AMSTERDAM, REICHSMUSEUM)

Kupplerin in seiner lachenden Helligkeit. Der vierundzwanzigjährige Künstler macht sich mit diesem zugleich rauhen und schmelzenden Stück luministischer Malerei, wo gelb, rot und rahmweiss so kühn zusammen jubeln, plötzlich und ein für alle Male frei von der Palette seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Es war eine Erleichterung, eine Erheiterung, ein neues und seltenes, hohes Fest. In dem Halbton der reich abwechselnden holländischen Malkunst war es, als würde mit einem Male ein Fenster weit geöffnet, durch das Licht und frische Luft in erquickender Fülle hineinströmten.



JOH. VERMEER, STRASSE IN DELFT (AMSTERDAM, SAMML. SIX)

Doch aus dieser kühnen Malerei, die eine Tat und ein Sieg war, wie wenige andere Werke der grossen holländischen Schule, sprechen eine Ausgelassenheit, eine Ungebundenheit, die dem Wesentlichen von Vermeers kommender Kunst noch fern blieben. Das Glänzende dieser klaren, leuchtenden Farbe wieder zu veredeln und in tiefer Geklärtheit des Gehalts zu verinnerlichen, das Spiel der Linien und Flächen in ein einfacheres Band zusammenzufassen, nichts locker laufen zu lassen, sondern alles harmonisch aufzulösen in einen festen und vor allem vornehmen Akkord, das war es, worauf dieser leidenschaftlich vertiefte Liebhaber des Vollkommenen seine staunenerregende Malergabe um jeden Preis konzentrieren sollte. Und in dieser

Richtung ist das *Milchmädchen* früher in der Sammlung Six, jetzt im Reichsmuseum, ein neuer, wichtiger Schritt.

An dem breit Saftigen des seitwärts beleuchteten Kopfes könnte man vielleicht den Schüler von Fabritius herausfühlen, wie auch die weisse Mauer hinter der Magd aus demselben Stoff zu sein scheint, woraus der Grund von dessen herrlichem Distelfink im Mauritshuis gemalt worden ist. Im übrigen: welche voll ausgesprochene Eigenart in diesem im Vorwurf so einfachen, in strahlender Farbenreife so reichen Gemälde! Auf der Dresdener *Kupplerin* ist die Farbe brausend aufgetragen, in den Lichtern scheint der volle Brei manchmal übergelaufen. Hier ist die Ölfarbe wohlbedacht steif geknetet und sozusagen aufpoliert und dadurch zu köstlicherer Materie geworden. Im selben Masse ist die Komposition beherrscht, preziös und fest. Man hat zwar gesagt, Vermeer sei nur ein mässiger Kompositeur gewesen. In der Tat ist er in seiner mise-en-scène karg, bis ins Steile. Aber gerade darin offenbart sich seine seltsame Meisterschaft. Er erstaunt uns nicht durch sichtbares Einordnen und Verarbeiten von vielerlei, aber er malt eine einzelne einfache Figur bei einer alltäglichen Handlung so, dass sie uns zu einem Monument von Zartheit und Kraft wird. Bei dem Brod, dem Korb, bei dem Krug und der Kanne, so greifbar sie



JOH. VERMEER, DAS MILCHMÄDCHEN (AMSTERDAM, REICHSMUSEUM)



JAN VERMEER, DER GEOGRAPH (FRANKFURT A. M., STAEDELSCHES INSTITUT)

ansicht heller zutage. Verkürzungen sind da kaum — man sieht flach auf das Thor, flach auf die langen Dächer, die Fenster sprechen wenig zwischen den flachen Mauermassen, in denen, so üppig sie auch funkeln, überall die grösste Gebundenheit beobachtet ist. Doch in dieser Ruhe in Glanz und Linien liegt eine festliche Glut verschlossen, eine Glut von Tönen, die in unersättlicher Farbenliebe meist aus Rot, Orange und Gelb gebrannt sind. Es sind Wonnen von Backstein-Rot und Backstein-Braun mit kleinen Würfeln von Sandstein- oder Mörtel-Grau gespickt, — und die Dächer sind granatrot oder schieferblau oder es ist durch Sonnenlicht erhelltes Krevetten-Orange oder sogar helles Zitronengelb, und die ganze Stadt ist von einem Regenschauer, der nun einem milden Sonnenschein weicht, mit reichem Glanz übergossen. Und über dem lachsfarbig schäumenden Vordergrund des sandigen Flussufers, worin eine der Figuren lebendig in weisser Mütze, gelber Jacke und blauer Schürze steht, — über dem streng spiegelnden Wasser, auf dem eben ein kühler Wiederschein entlang huscht, — über der Tastbarkeit straff umrissener Häuser, Zäune, Brücken und Gebäude mit steifen Türmchen, wölbt sich dann das leise wogende Email eines mit grossen Schwanendaunenwolken bevölkerten blanken Himmels.

auch dargestellt sind, denkt man nicht mehr an gewöhnliche Sachen, er holt eine Schönheit daraus hervor, die das Küchenstillleben zur verführerischsten Materie macht. Ohne ein irgendwie bemerkbares Rezept, ohne nachweisliche Formel, ohne dass man sieht, worauf er Nachdruck legt, was er fortlässt, wo er zusammenfasst, giebt er unter dem Schein buchstäblicher Wiedergabe in dem herrlichen Gefüge von Gelb, Blau, Grün und Rot, von Silberglanz umschlossen, eine hohe Synthese von dem Schönen, das da verborgen ist in der Wärme des Lebens und des Lichts.

Die *Ansicht von Delft* aus dem Mauritshuis muss dem Farbenreichtum und der Saftigkeit nach wohl ungefähr aus derselben Periode sein. Die Vermutung, dass sie nicht sehr viel später als 1656 anzusetzen ist, wird durch die Namensunterschrift bestärkt, die der auf der Dresdener *Kupplerin* nahe kommt. Aber Vermeers Liebe für geradlinige Geschlossenheit, die in seinen früheren Gemälden noch nicht auffiel, tritt in dieser glorreichen Stadt-

Es wäre oberflächlich anzunehmen, dass die *Strasse* aus dem Kabinett Six darum zur selben Zeit mit der Ansicht von Delft aus dem Mauritshuis entstanden sein müsse, weil es ausser dieser die einzige bekannt gebliebene Stadt-Ansicht von Vermeer darstellt. Im Gegenteil ist Grund genug zu der Annahme vorhanden, dass Vermeer diese einige Jahre später malte. Wo bei der Ansicht von Delft die Malerei schwer, fast triefend und an vielen Stellen ebenso wie auf dem Milchmädchen krümelig oder sogar getupft ist, da sieht man auf der Strasse die Farbe dünn und egal ausgestrichen. Aber auch die Farbe selbst ist, obschon nicht



JOH. VERMEER, DIE JUNGE DAME MIT DEM PERLENHALSBAND

(BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM)



JOH. VERMEER, BEI DER KUPPLERIN (DRESDENER GALERIE)

weniger tief, so doch weniger lachend, eingesogener, grauer, ebener. Und Hand in Hand damit geht auch der Unterschied in der Komposition, die viel weniger grossartig, geklärter, einfacher, komprimierter ist. Die Art, wie die gerade Fläche der ruhigen Fassade des alten gotischen Hauses an zwei Seiten in dem Rahmen verschwindet, ist seiner Vorliebe verwandt, die Landkarten in den sittsamen Innenräumen durch den Rahmen abschneiden zu lassen.

Was hier erstaunlicher ist als auf der *Ansicht von Delft*, ist das vor allem nicht minder Durchdringende, stark Lebendige, überzeugend Fesselnde in der Malweise von einem so viel einfacheren Vorwurf und bei so sehr viel beschränkterer Skala. Denn der Vorwurf ist hier nicht eine stattlich sich entfaltende Stadt an einem offenen Fluss, sondern nur ein paar Bruchstücke bescheidener Fassaden an einem stillen Endchen Strasse. Und das Kolorit ist hier nicht der volle Akkord eines Hohenlieds auf den freudigen Glanz von Hollands reichster Naturschöne, aber es ist der Grundton einer aus sickernder Farbe gewonnenen Üppigkeit, der hier herabgestimmt ist zu grauerer Harmonie.

Eine kleine zitronengelbe Note klingt nur eben in dem Ärmel der nähenden Frau an der Schwelle. Etwas Blau erhellt allein den Schürzenzipfel der Frau am Waschzuber, denn sogar das Stückchen Azur in der Luft ist ins Blaugraue verfeinert. Aber weiter wird der Farbenton dieser allervornehmsten Malerei namentlich getragen von dem gedämpften Weinsatzrot dieses alten Giebelhauses, noch tiefer gestimmt durch den Blutlack des einen offenstehenden Fensterladens; wenn auch im übrigen die Sonorität der Farbe reich erhöht wird durch das fahle Grün und das Gelbbraun der geschlossenen Läden, das reife Grau des Mörtels, die schwammartige blonde Bronze des steinigen Gässchens, den bleifarbenen Atlas der bewölkten Luft und vor allem durch das herrliche Emailleweiss des unteren Kalkanstrichs.

Unter den weiteren Werken des Vermeer befindet sich ein Bild, das ungefähr zur selben Zeit wie die *Strasse* entstanden sein muss, und zwar, weil dies das einzige ist, worauf die Signatur ganz mit der auf der *Strasse* übereinstimmt, während sie sich allmählich stark verändert. Es ist das recht grosse Bild des *Schlafenden Mädchens* aus der Kollektion Kann. Und in anderer Weise lässt sich dieses Werk wieder in eine Gruppe einiger weiterer Vermeers unterbringen. Es sind nämlich verschiedene Gegenstände, die auf einer Anzahl seiner Bilder immer wieder vorkommen. Und man kann nun schwerlich annehmen, dass ein Maler, dessen Geschmack sich ausserdem fortdauernd stark entwickelt, im Verlauf von zwanzig Jahren, dieselbe ausgesprochene Vorliebe für gerade dieselben Dinge behalte. Man ist berechtigt zu glauben, dass die Werke, auf denen dieselben Sachen vorkommen, derselben Periode seiner Kunstentwicklung entstammen. Und so finden wir einen weissen Krug, eine Schale mit Früchten und einen schrägstehenden Stuhl mit geschnitzten Köpfen und lederner, mit würfelförmigen Figuren gepresster Rückenlehne nicht nur auf dem Bild mit dem *Schlafenden Mädchen*, sondern verstreut auch u. a. auf der *Lesenden Dame* in Dresden, auf dem *Soldat mit dem lachenden Mädchen* aus der Kollektion Joseph, auf der *Kokette* in Berlin, dem Bilde in Braunschweig und auf dem *Mädchen mit der Flöte* bei Jonkheer de Grez in Brüssel wieder. Dies letzte, erst vor einigen Jahren von Bredius identifizierte, kleine Gemälde zeigt nun wieder eine Kopfbedeckung, die eigenartig schwarz gestreift ist, gerade so wie der Ärmel der Frau auf dem Dresdener Bilde und das Wams des Malers auf dem *Atelier* in Wien. Darum muss, wie ich glaube, dies letzte Gemälde, das auch in der Namenszeichnung noch nicht den straff konstruierten Charakter zeigt, wie die Signatur auf den ganz systematisch ineinander geschraubten Kompositionen oder auf den Bildern in durchweg perlgrauer Tonart — eben auch darum muss das *Atelier* wahrscheinlich noch zu der mittleren Periode von Vermeers Kunst gerechnet werden.

Das *Atelier* zeigt nun hinsichtlich der Darstellung des Intérieurs wieder starke Übereinstimmung mit dem Gemälde, das Herr Bredius dem Mauritshuis leihweise überlassen und das eine sitzende Frau zeigt, die das *Neue Testament* vorstellt. Dieselben Balken an der Decke, derselbe Marmorfussboden, dieselbe räumliche Tiefe, derselbe grosse Vorhang links, der in beiden Fällen über einen schräg gestellten Stuhl weghängt, und auf dem Wiener Bild eine grosse Landkarte, auf dem Haager ein grosses Gemälde in derselben Art an einer der oberen Ecken überschneidet. Wenn das *Neue Testament* gezeichnet wäre, so würde es zweifellos dieselbe noch nicht ganz zusammengefasste Signatur des *Ateliers* tragen.

Aber während es in vielem ganz denselben Stempel wie das berühmte Wiener Bild zeigt, steht



JOH. VERMEER, SCHLAFENDES MÄDCHEN (FRÜHER SAMMLUNG R. KANN, JETZT LONDONER KUNSTHANDEL)

es, was die Figur anlangt, weit hinter diesem zurück. War diese Arbeit ein Auftrag, und machte Vermeer sie contre-coeur? In jedem Fall lag sie, der geistigen Bedeutung nach, die sie haben sollte, ausserhalb seines Genres. Und aus der allegorischen Frau, die auf einer Art kleinem Thron sitzt und einen ihrer blossen Füsse auf eine Weltkugel stützt, während sie, die Hand auf dem Herzen, die Augen gen Himmel schlägt, ist, was den Ausdruck betrifft, nicht viel mehr als eine larmoyante Schauspielerin. Der unstreitige Wert des in Blau, Bronze, blankem Ebenholz-Schwarz summarisch gemalten Werkes liegt in der Art wie die Kreuzigung von Jordaens im Hintergrunde gemalt ist, in dem goldledernen Schirm daneben, in dem blauen Bande, an dem die Glaskugel hängt, in dem Globus und vor allem in dem überherrlichen Stück Vorhang, das dem Köstlichsten in dem Werk des Meisters nicht nachsteht.

Auf dem Bilde *Der Brief* im Reichsmuseum findet man wieder denselben grossgewürfelten Marmorfussboden, dasselbe Goldleder, denselben Vorhang vom *Neuen Testament*. Es ist jedoch alles viel mehr zusammengedrängt, viel kantiger konstruiert, wie auch die Namenszeichnung hier in eine Druckschriftformel gefasst ist.

In diesem Bildchen ist Etwas, das Einem nicht immer behagt. Das System wird hier bemerkbar und Etwas, das man beinahe kalt nennen könnte,

bleibt in der Wirkung nicht aus. Vergleicht man ein kleines Bild wie dieses mit der Kunst von Vermeers Stadt- und Zeitgenossen, vielleicht auch Kameraden Pieter de Hooch, dann frappiert es, wieviel unschuldiger, herzlicher, fliessender diese war. Vermeer kennt nicht dessen warm flaumigen, wunderlich webenden Zweifelschatten, noch seine treuherzige Sphären-Schilderung, noch seinen schummerigen Schein, noch das stille Feiern seines freundlich liebkosenden Lichtspiels. Aber er war in seinem eigensten Wesen dem Verschiebenden, Verwischten sehr abhold, er sucht wohlbedacht das reich Dastehende, das positiv Geklärte, und wirkt er darin auch weniger warm, so ist seine Kunst doch stolzer, reiner, von höherem Stil als die seines sanftgearteten Zunftbruders.

Dass er zur Verstärkung dieses Stils sich andauernd rüstete, fast kann man sagen sich Gewalt antat, dafür ist die ungewöhnliche, gewollte Straffheit des *Briefes* ein merkwürdiges Zeugnis.

Der *Brief* ist nicht überall farbenfroh und nicht silbrig, die Mitteltöne sind schwerer, hie und da ins Braune spielend. Aber das Suchen nach geraden Flächen und festen Linien ist hier überwiegend, und dies so sehr, dass eine konstruierte Architekturzeichnung schwerlich starrer sein kann, als die Zusammensetzung dieses mosaikartigen kleinen Gemäldes. Bei dem Kaminmantel ist sogar etwas Hölzernes, Undurchsichtiges nicht vermieden, und bei dem fast rezeptmässig ausgefüllten Fliesenboden fragt man sich beinahe, ob die Lasur einer letzten Vollendung fehlt. Aber das feste Weiss des Halstuches, der Haube und der Schürze des Mädchens ist zu aussergewöhnlich edlem Stoff geworden, — die linke, ganz im Ton gehaltene Mauer mit der Landkarte ist von so allervortrefflichster Qualität, — die Konzentration des Farbenbuketts, Gelb, Blau, Weiss und Rehbraun, ist so stark und so gewählt, dass man in gewissem Sinne hier doch von absolutem Erreichen sprechen muss; und sicherlich wird jede Malerei, die man in die Nähe dieses wie der geschliffene Bruch eines Edelsteins anmutenden Werkes bringt, zum Eindruck von Unbestimmtheit und Schlappheit verurteilt.

In der wohlgepflegten Klarheit solcher Interieurs wie dieses liegt Etwas, das uns berührt wie das Appetitliche eines gut gebohnten Kabinets, wie der prickelnde Duft frischer Leinentücher oder mehr noch wie der unberührte Glanz, der glatt glasiertem Porzellan eigen ist oder jenen schönen Fayencen, um derentwillen die Stadt Vermeers sich einen Weltruf erwarb. Was ihn im allgemeinen am Innenraum fesselte, ist denn auch vor allem die erquickende Geradheit des straff gezimmerten, durch kühle, weisse Stuckwände ruhig geschlossenen, durch klare Fensterscheiben hin blank und weit beleuchteten, mit schönen Marmorfliesen belegten, mit gediegenen, sorgfältig erhaltenen Möbeln einfach ausgestatteten und von bedächtig sich bewegenden und reinlich gekleideten Menschen bewohnten holländischen Hauses.

Weiss gewaschen, gelegt genau,
Ist ein Zierat für die Frau!

lautet ein altes Hausfrauensprüchlein, worin Vermeer eingestimmt haben mag, wenn er es auch verstand, sich von all dem Kleinlichen, das mit diesem Ideal verknüpft ist, ganz frei zu halten. Obwohl sehr verschieden von der Kunst seiner Zeit- und Landsleute, ist er in all diesem holländischer als irgend einer unter ihnen. Nicht zufällig ist der Ausdruck für den Begriff „schön" in der holländischen Mundart mit dem für „rein" zusammengewachsen. So ist das Wesen von Vermeers Schönheitsdrang von seinem unlöschbaren Durst nach dem Sauberen, Ziemlichen, Kantigen und Wohlgeordneten nicht zu trennen. Unwillkürlich kommt das sogar bei der Darstellung in diesem Bilde zur Geltung. Bei keinem andern Maler werden sich je der Zimmerbesen, die Pantoffeln, aus denen die Magd beim Betreten des Zimmers geschlüpft ist, der Wäschekorb und das Nadelkissen, so gut in die Umgebung einer sich von Goldleder abhebenden, in Hermelin und Seide gekleideten und mit Perlen behängten Lautenspielerin fügen. Auserlesene Vornehmheit und bürgerliche Properkeit können bei Vermeer Hand in Hand gehen, weil die ganze sprichwörtliche holländische Sauberkeit selbst bei ihm verherrlicht wird zu einem stolzen Stil von Geistesadel und Poesie.

Muss man sich nun die Zeitspanne zwischen der Kupplerin von 1656 und diesem Werk so gross wie möglich denken, weil diese Art zu malen so weit als denkbar von der seiner Jugendarbeiten entfernt ist, und ist der Brief deshalb zu Vermeers allerletzten Werken zu rechnen? Es mag vieles dafür sprechen, und doch glauben wir es nicht. Die Evolution in Vermeers Schaffen lässt sich auch noch anders denken als in gerader Linie.

Wenn man sich die *Lesende Frau* aus der Sammlung Van der Hoop im Reichsmuseum als das reinste und höchste Erreichen seiner Kunst denken will — und hierzu ist alle Veranlassung — wie

kann dann der Vermeer, der mit vierundzwanzig Jahren die *Kupplerin* malte, zu dieser allerfeinsten Vollkommenheit gelangt sein? In erster Reihe sicher, indem er sich aus dem Stürmischen, glänzend Pikturalen zum sehr Massvollen disziplinierte. Über das *Milchmädchen*, die *Ansicht von Delft* und die *Strasse* weg kann er dann zu jener äussersten Konsequenz der Einlege-Arbeit, zu der Summe von Straffheit, die beinahe Härte ist, gekommen sein, wovon der Brief mit der stärkste Typus ist. Aber dann ist es sehr verständlich, dass er sich, nachdem er das Brio im Vortrag und den losen Pinsel total überwunden, auf dieser festesten Basis wieder zart entfalten konnte. Von seinen in Holland befindlichen Bildern kann man dann den *Mädchenkopf* aus dem Mauritshuis und danach die *Lesende Frau* aus dem Reichsmuseum logisch einander folgen sehen.

Der *Mädchenkopf* ist ebenso fest, ebenso gehalten, ebenso positiv wie das äusserst kantige Amsterdamer Bildchen, aber es geht ein unendlich viel grösserer Reiz davon aus. Was in dem *Brief* koloristisch beinahe hart berührt, ist hier bei derselben Festigkeit in der Haltung zu still durchtränktem Silbergrau geworden. In dem zusammenfassenden Abdämpfen von gebrochenem Gelb, Weiss und Blau ist der Effekt nicht ärmer geworden, sondern verinnerlicht. Fast mehr als bei irgend einem andern Vermeer könnte man hier sagen, dass der Stoff aus zerstampften Perlen zusammengeschmolzen erscheint.

Wie schon bei dem *Brief* ist die Materie flach, nirgends krümelig getupft. In dem blauen Kopftuch, in den Augen, in dem Berühren der hellen Wange mit dem Hintergrund ist die grösste Dunkelheit dicht neben das hellste Licht gebracht, ohne den Eindruck des sanft Hingestrichenen zu beeinträchtigen. Die Zeichnung dieses über die Schulter sehenden Kindes mit dem kornblumenblauen Tuch, diesem mehr oder weniger türkischen Kopfputz ist fein aber summarisch, — in dem herabhängenden Ende des weissen Tuches wird des Malers Vorliebe für gerade Linien noch einmal gefeiert.

Die Malerei, die gross und edel ist, scheint zugleich zitternd und fest, bewegt und frei von jedem Spiel, krass und sanft wie das saubere Muster in dem sammetnen Stoff eines Schmetterlingflügels. Die Lichtfläche des Gesichts ist wie errötendes Elfenbein, die Fleischtöne im Schatten schiebend kühl, die Übergänge wie matter Bernstein. Das Modelé ist ohne Pikanterien, zart wie der Schattenhauch in einem Rosenblatt. Aber zwei Dinge sprechen in diesem weichen, so ungewöhnlich geschnittenen Gesicht, sprechen mehr als die grosse Birnenperle, die an dem kleinen Ohrläppchen hängt. Es ist der Mund mit den Rubinlippen, der begehrlich geöffnet ist wie eine betaute Blumenknospe, und es sind die grossen, dunkelgrau brennenden Iriskugeln, die auf dem rahmweissen Augapfel schwimmen: es ist der ruhig fragende Blick aus diesen zwei wundersamen Kinderaugen. Und kühl, lauter, fein und stark wie der Ausdruck dieser Augen steht das ganze kostbare Köpfchen gegen den stumpf dunklen Grund, wie ein tröstender Stern, der an dem tiefen, weiten Nachthimmel prangt.

Alles, was dies Köpfchen an durchadelter Feinheit enthält und alles Zarteste, was aus dem ganzen Werk Vermeers zusammengeholt werden kann, kommt dann noch einmal zum Vorschein in der *Lesenden Frau* aus der Sammlung Van der Hoop im Reichsmuseum.

Aus der Geschmeidigkeit seiner jungen Tage sehen wir ihn hier schliesslich zu dem bebend Sauberen gelangt, aus der Üppigkeit zum still Gediegenen. Das früher reiche Gelb ist eingesogen in warmes, zitronenschimmerndes Grau. Die Dunkelheiten konzentrieren sich auf gerade Flächen in mattem Ebenholzschwarz. Und das edle Blau allein, wie es dem kühl Warmen, dunkel Elfenbeinernen gegenübersteht, trägt die sanfte Farbenpracht des Ganzen. Vornehmer und gewählter als diese blaue junge Frau ist niemals etwas gemalt worden, und die ganze Schlichtheit von Vermeers sündenlosem Schönheitssinn liegt hier ausgesprochen in dem völligen Aufgelöstsein dieses Motivs.

Still beschaulich und häuslich muss dieser unerschütterliche Perlenfischer vom reifsten und tadellosesten Metier zweifellos gewesen sein; aber anders wie so viele aus dieser Schule, die ihre Schildereien mit Geduld gehegt und gepflegt haben, findet man ihn überall gross, nirgends hausbacken. Nicht einmal in Dem, was er darstellt. In seinen kühlen, abgeschlossenen Zimmern mag man sich wohl behaglich und geborgen fühlen; bedrückend oder engherzig von der Welt abschneidend wirken sie nicht. Da hängen Landkarten an den Wänden, die von fernen Gegenden, vielleicht von kühnen Zügen, erzählen, oder Gemälde, die von weitgehenderer Geschmacksbildung zeugen. Ausserdem kommen Briefe an und gehen Episteln hinaus, und in unachtsamem Schlendrian werden diese keineswegs gelesen oder geschrieben. Und wenn seine schönen jungen Frauen sich nicht mit solcher spannenden

Korrespondenz oder etwa mit der zarten, koketten Spitzenklöppelei unterhalten, vertreiben sie sich die Zeit damit, sich in der ausgesuchtesten Weise aufzuputzen, sich in ihrem verfeinerten Schmuck stolz zu zeigen oder sich fein gefallsüchtig den Hof machen zu lassen, oder aber sie erholen sich bei Gesang und Saitenspiel. Und zu der wohlthuenden Klarheit dieser Räume, die nicht von dicker Luft oder verworrenen Rätseln erfüllt sind, die aber eine Sphäre wie Äther durchflimmert, muss gelassene, edle Musik wundervoll gestimmt haben.

Aber während man ihn sich ungestört abgeben sieht mit einem Leben voll stiller, bescheidener Handlungen, wohnt in dem pikturalen Inhalt seiner Werke eine unverkennbare Hoheit innerlichen Stolzes — obwohl er von ganzem Herzen aus dem familiär Konkreten seine Nahrung zog, hat er in seinen klaren Darstellungen, dem Geist nach, etwas von dem Absoluten festgelegt.

Bei Andern fühlt man sicherlich den Puls unruhiger schlagen; aber es giebt viele Wege der Schönheit, auf denen man dem Erhabenen nahen kann. Vermeer tat es nun einmal auf dem Wege des Klaren, ruhig Geordneten, des sittsam Farbenheiteren, der einfachen, aber gewählten Zusammenstellung. Niemals hat in der holländischen Kunst die Liebe zum ausnehmend Sauberen, zum unvermischt Vollkommenen ein höheres Ziel erreicht als in seinen Bildern. Sein Werk ist das Kristall unserer Kunst des siebzehnten Jahrhunderts. Und von diesem seltenen Maler, der in dem glänzenden Gewebe seiner bebend emaillierten Farbenschicht wohl die hohe Pracht des Lichtes gab, der aber in diese Pracht die ruhige Majestät einer wahrhaft epischen Kunst gelegt hat, von ihm kann man sagen, dass er vielleicht zugleich der ausgeprägtest holländische und der am meisten griechische der alten Holländer gewesen ist.



JOH. VERMEER, DIE GESANGSTUNDE (PITTSBURG, SAMMLUNG FRICK)



CHRONIK

Berlin ist inzwischen wieder um manches Werk des die Stadt regierenden akademisch verklärten Pfuschertums reicher geworden. Eines der letzten ist das Rosarium im Tiergarten, ein aus dem Geist der Siegesallee geborenes Gebilde dilettantischen Repräsentationsspiels. Eine künstlich geschaffene Lichtung im Tiergarten, ungefähr 200 m tief und 100 m breit, die sich anspruchsvoll auf die Charlottenburger Chaussee öffnet, doch aber nicht konsequent im rechten Winkel zu ihr angelegt und durch hässliches Buschwerk wieder von ihr abgetrennt worden ist. Den Platz umzäunt ein Drahtnetz, wie es zur Absperrung von Bauplätzen wohl verwandt wird. Zum Schutz gegen Blumendiebe. An den Ecken nur sind kleine Eingänge angebracht, wo dieser Garten doch ein Teil des Tiergartens sein müsste, in den die Parkwege frei hineinführen. Im Hintergrund wird das Rosarium durch eine hässliche, kunststeinerne Pergola abgeschlossen, deren Grösse, ja, deren Dasein ganz unmotiviert sind. In der Mitte des Platzes aber steht ein winzig wirkendes, unbeschreiblich porzellanernes Marmorstandbild der Kaiserin von Karl Begas. Der Garten selbst ist ein Produkt ideenlosester Landschaftsgärtnerei. Unplastisch flach, sonnig, langweilig und doch unruhig liegt die Fläche da, von den Wegen, Beeten und Wasserbecken nirgend deutlich gegliedert. Planlos, ohne architektonisch dekorative Wirkungen zu versuchen, hat der Gärtner die Beete mit Rosen bepflanzt und die Blumengebüsche angelegt. Es giebt nicht Vorder- und Hintergrund, nicht Kontraste und nicht Einheitlichkeit; man empfängt nicht den Eindruck des Repräsentativen und spürt nicht monumentale Wirkungen trotz der dahin zielenden Absichten. Dieses Rosarium ist ein Produkt derselben Bauunternehmerphantasie, die weiterhin die Charlottenburger Prunkbrücke erbaut hat, und die nun mit der Absicht umgeht, dem Mitteltrakt des Bibliothekgebäudes Unter den Linden eine ungeheure Kuppel aufzustülpen. Und die längst noch nicht am Ende ihrer kläglichen Thaten angelangt ist.

Eben jetzt ist sie auch im engen Garten der Berliner Universität thätig. Dort ist vor Jahren schon, just vor dem Eingang, genau in der Mittelachse ein schlechtes Denkmal für Helmholtz errichtet worden. Jetzt werden auch für Treitschke und Mommsen anspruchsvolle

Monumente aufgebaut; zu welchem Zweck die lieben alten Fliederbüsche rechts und links ausgerodet werden müssen. Sollte die Zahl der schlechten Denkmale durchaus vermehrt werden, so wäre doch im Kastanienwäldchen mehr Platz gewesen.

Ein ganz schlimmes Repräsentationsbeispiel der Wilhelminischen Bauepoche ist auch die neue Glienicker Brücke über die Havel bei Potsdam. Diese Verbindung von Eisenbau mit Rheinsberger Säulenarchitektur gehört zum Unwahrscheinlichsten und Grauenhaftesten, das sich die an Manches doch gewöhnte Phantasie vorzustellen vermag. In dem wunderschönen alten Potsdam wirkt dieser Wechselbalg moderner Ingenieurwissenschaft und verlogener Architektursucht doppelt schmerzlich. Wie gut sah diese neue Brücke in der Landschaft aus, als das Eisengerippe allein, rot angestrichen mit machtvollen Linien dastand. Warum musste diese armselige Hofkunst hinzukommen? Ist denn nirgend mehr Gefühl für wahre Würde?

Dass die Privatunternehmung ebenso beklagenswerte Missgriffe begehen kann, hat die Verwaltung des Berliner Zoologischen Gartens bewiesen. Sie hat an der Bahnhofseite ein neues, repräsentatives Eingangsthor herstellen lassen, verziert mit zwei grossen Löwen und allerhand anderem Getier. Nun haben wir in Berlin einen Tierbildhauer, um den uns die ganze Welt beneiden kann: August Gaul. Er ist der Barye unserer Zeit; und mehr. An ihn hat die Direktion aber nicht einmal gedacht. Das neue Löwen-Portal ist ebenso Stuckfassadenmässig ausgefallen wie das Elefantenportal am Kurfürstendamm. Es passt damit freilich zu den Dekorationsscherzen der Pavillonarchitektur, deren chinesisch-kurfürstendammlicher „Witz" fast unerträglich ist.

Der Geist aber, dem alle diese Verkehrtheiten gelingen, spiegelt sich getreulich ab in dem Muster einer Selbstanzeige, die der Bildhauer Eberlein neulich in dem redaktionellen Teil einer Berliner Tageszeitung erlassen hat. Es hiess darin unter anderm:

„Ihre Mitteilung über meine bildhauerische Tätigkeit in Buenos Aires möchte ich dahin bestätigen, dass ich allerdings dort für meine Werke das allergrösste Interesse und volle Anerkennung fand. Durch diese so überaus glänzende Aufnahme hoffe ich so glücklich zu sein, diesem grossartig emporsteigenden Lande auch unsere besondere, ernste, deutsche Kunst näherbringen zu können.

Man stellte mir mit ausserordentlicher Zuvorkommenheit ein staatliches, geräumiges Atelier zur Verfügung, in dem ich unter den kunstsinnigen Augen der Lenker des Staates, der Verwaltung der Stadt und im Auftrage und Einverständnis mit den Kommissionen viele monumentale Entwürfe herstellte. Ausserdem modellierte ich eine Anzahl der schönsten Frauen in Buenos Aires in Büsten und veranstaltete eine Ausstellung meiner Werke.

Zwei der mir in Auftrag gegebenen grossen Denkmäler modellierte ich dort in wirklicher Grösse und schuf Kolossal- und andere Büsten bedeutender Männer. Nunmehr nach Berlin zurückgekehrt, führe ich das mir für Buenos Aires ebenfalls in Auftrag gegebene grosse Denkmal für die Armee der Revolutionszeit 1812 aus.

Um einen Maassstab der Grösse dieses Monuments zu geben, teile ich mit, dass neben grossen allegorischen Gruppen an diesem Denkmal sämtliche Generale der damaligen Zeit und der Kämpfe um die Unabhängigkeit zur Darstellung gelangen. In Reliefs von 30 Meter Länge werden die Schlachten zur Anschauung gebracht. Ausserdem bin ich beauftragt, dem Gründer von Buenos Aires Garai ein Denkmal zu schaffen. Auch dem ersten Präsidenten der Republik Rivadavia werde ich sein Denkmal in Buenos Aires aufstellen, und zwar in einer reichen, der mächtigen Persönlichkeit gerecht werdenden Form, in kararischem Marmor, gleich meinem Goethe-Denkmal in Rom.

Auch noch andere Werke habe ich für die Hauptstadt und die Hauptstädte der Provinzen in Aussicht.

Ich habe die Absicht, dort eine kleine Ausstellung feiner deutscher Gemälde zu veranstalten, damit das ausserordentlich grosse Interesse, das man deutscher Kunst, leider ohne sie näher zu kennen, entgegenbringt, gefördert und genährt wird."



ADOLF MENZEL, TITELBLATT, STEINZEICHNUNG

Dass der Monumentajo Eberlein bei solcher Arbeitsfülle in seiner Denkmalsfabrik noch Zeit zu einem Reklamestückchen wie diesem findet, muss Alle wundernehmen, die nicht wissen, dass er ein Übermensch ist.

❀

Wir bilden die in der Chronik des vorigen Heftes schon angekündigte zweite Jugendarbeit Menzels ab, die Ernst Schulze-Besser neuerdings aufgefunden hat. Auch diese bisher unbekannte Titelzeichnung ist 1838 bei Gropius erschienen. Der Inhalt der frommen Erzählung ist in der Zeichnung wieder angedeutet, wie Menzel es zu thun liebte. Ein schlimmer Gerichtsverwalter (oben, in der Mitte) vertreibt durch gefälschte Dokumente zwei Familien von ihren Wohnsitzen. Schliesslich kommt durch die Landesfürstin, der die Pfarrerskinder ihr Schicksal erzählen (drittes Bild rechts), alles an den Tag. In dem unteren Bilde, dem Einzug des wieder eingesetzten Pfarrers, kündigt sich die schöne Freiheit des Kuglerwerkes schon sehr deutlich an.

K. S.

❀

Mit brutaler Hand beseitigt der rastlose Erwerbssinn unserer Tage, was in den Geschäftsvierteln der Grossstadt an ehrwürdigen Zeugen einer feineren geistigen Kultur noch in die Gegenwart hineinragt und freundliche Erinnerungen in uns erweckt.

Neuerdings scheint das aber nicht mehr zu genügen. Vor uns liegt eine Notiz, die kürzlich durch die Zeitungen ging und die wir wörtlich wiedergeben:

„Ein Menzel-Zimmer im Warenhaus. Die Erinnerungen, die den Namen Adolf v. Menzels an das „Restaurant mit den Tüllgardinen" knüpfen, werden mit dem Abbruch des Hauses Potsdamerstrasse 12 nicht schwinden, denn der Teil des neuen Warenhauses Wolf Wertheim, der sich auf dem Frederichschen Grundstück erheben soll, wird dem Andenken des grossen deutschen Malers geweiht sein. Ein Menzel-Saal für Gemälde, Antiquitäten, erstklassige Kunstgegenstände aller Art, wird dort in der ersten Etage geschaffen werden. Die Ausschmückung des Raumes wird der Firma Kimbel & Friedrichsen übertragen. Menzels Lebenslauf „Künstlers Erdenwallen" von seinen bescheidenen Anfängen bis zur höchsten Ruhmesstaffel wird in breiten Wandfresken wiedergegeben werden, die ihren Höhepunkt in jenem Feste finden, das Wilhelm II. der „kleinen Exzellenz" in Sanssouci bot. Mit der Ausführung dieser Darstellung wird der Maler Lucius betraut werden, der bereits den grossen Erfrischungsraum im neuen Warenhause mit seinen Fresken dekoriert. Anschliessend an den Menzel-Saal wird ein, nicht zu Verkaufszwecken bestimmtes Menzel-Zimmer geschaffen werden, dessen Einrichtung aus Reliquien, Möbeln, persönlichen Erinnerungen aller Art an Menzel besteht, während einige der hervorragendsten Meisterwerke von Menzel, zu diesem Zweck erworben, den Raum schmücken werden."

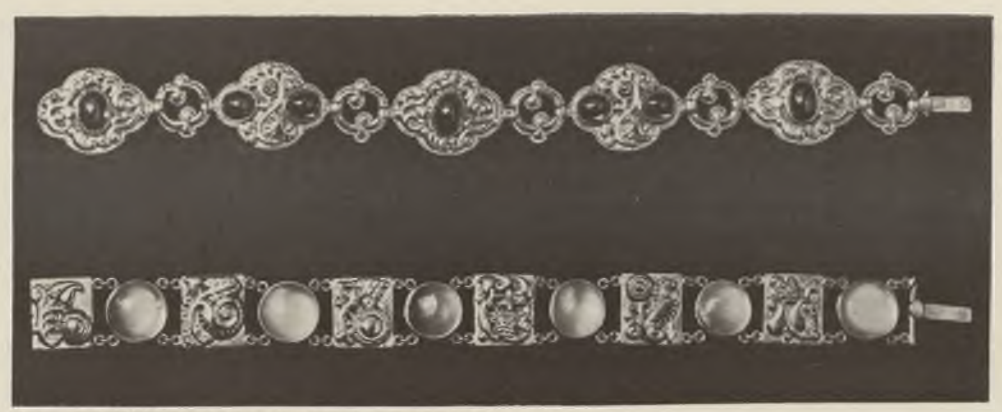
Man würdigt also bereits die geistigen Güter unserer Vergangenheit zu Reklamemitteln herab. Würde Menzel ahnen, wie sein guter Name gleich dem neusten Modell einer Flugmaschine nach englischem Vorbild als Attraktion für ein zu eröffnendes Warenhaus benutzt wird, die kleine Exzellenz würde sich nicht nur im Grabe umdrehen sondern darin „egal rotieren", wie sich der „Simplicissimus" kürzlich sehr hübsch ausdrückte.

Dass es sich hier nicht etwa um künstlerische Absichten handelt, dafür bürgen die veröffentlichten Namen des Malers Lucius, von dem in der That kaum mehr bekannt sein dürfte, als dass er „auch" den Erfrischungsraum im neuen Warenhaus dekoriert und der Name der Firma Kimbel & Friedrichsen, deren einer Inhaber kürzlich auf dem Kongress des „Fachverbandes für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes" den klassischen Ausspruch that: „Ob wir in Berlin siebenzehn oder dreissig Rembrandts haben, ist für die Kulturentwicklung Deutschlands ohne Einfluss."

H. P.



DANIEL CHODOWIECKI, VIGNETTE



EMIL LETTRÉ, ARMBÄNDER, GOLD MIT FARBIGEN STEINEN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

GOLDSCHMIEDEARBEITEN VON EMIL LETTRÉ.

Es ist zum Lobe dieser Arbeiten nichts zu sagen: sie müssen von selbst das Herz jedes Liebhabers von schönem Schmuck und Tafelgerät gewinnen. Gegenstände, die mit so viel natürlichem Gefühl gearbeitet sind, möchte jeder Mensch von unverdorbenem Geschmack besitzen. Man sucht eine Erklärung dafür, dass eine so gediegene Goldschmiedekunst hier in Berlin, (Unter den Linden 71), entstehen und gedeihen kann. Man glaubt die Voraussetzung zu Lettrés Kunstarbeiten in den etruskischen, römischen und ägyptischen Gold- und Silbergeräten, die die Gräberfunde der letzten Jahrzehnte zutage gefördert haben, zu finden. Bei seinen Schmuckstücken wird man häufig an die trefflichen deutschen Juwelierarbeiten der Spätrenaissance erinnert. Lettré hat diese Sachen gewiss mit Liebe studiert. Aber das ist Nebensache. Hauptsache ist: er schafft, wie die alten Goldschmiede, seine Werke aus vollem sinnlichen Gefühl. Die starke Sinnlichkeit erscheint am greifbarsten in der sachgemässen Bearbeitung des Materials. Die Hämmer- und Treibearbeit macht einen Teller, einen Salznapf unter Lettrés Händen allein schon zu einer edlen Schöpfung. Die gegossenen (von dem Meister modellierten) Henkel, Griffe und Knäufe, sind straff im Umriss, schwellend von Leben. Lettré entwirft seine Arbeiten selbst. Doch haftet ihnen nichts „Gezeichnetes", „Konstruktives", „Architektonisches" an; nein, das ist körperlich, stofflich, aus Gold und Silber empfunden und geformt. Das ist Handarbeit. Es ist kein „Rokoko", kein „Empire", nicht die gesuchte Konstruktion der Wiener Schule, auch



EMIL LETTRÉ, BROSCHE IN GOLD MIT CHRYSOPRAS, PERLE UND GRANAT

nicht die Sezessionslinie, womit die „Professoren" auf den Goldschmiede- und Handwerkerschulen den ehrlichen Arbeitsleuten den Kopf verwirren, nicht der gleissende Effekt, den die Franzosen (Lalique), indem sie das Material vergewaltigten, zur Virtuosität entwickelt haben. Das ist Kunst. Die die Natur des Materials sich ausleben lässt. Wirken daneben die Fabrikarbeiten, die die Juwelierläden füllen, nicht wie aus versilbertem Aluminium oder Kaiserzinn hergestellt? Lettré geht den einzig richtigen Weg, den der Handwerker, den der Künstler gehen muss. Man kann von ihm sagen, was Benvenuto Cellini von seinem Lehrer im Goldschmiedehandwerk, Antonio Sandro in Florenz, berichtet: „Er war ein trefflicher Arbeiter, stolz und frei in seinen Handlungen". Freuen wir uns, dass ein solcher Mann in Berlin Fuss fassen kann. Die ersten grösseren Aufträge, die Preisbowle für Scherl und das im Werden begriffene Tafelgeschirr, das die preussischen Städte dem Kronprinzenpaar schenken, führen ihm hoffentlich weitere Bestellungen zu.

Hermann Schmitz



EMIL LETTRÉ, GOLDBROCHE MIT RUBIN

Nancy. – Die Provinzialhauptstadt von Französisch-Lothringen, Nancy, birgt in ihrem Museum, das wie die meisten Provinzialmuseen Frankreichs auf die Anregung der Nationalkonvention zurückgeht, eine Reihe von Werken, die es verdienten, dass man sich mit ihnen beschäftigt. Schon das Gebäude selbst, das Hotel de Ville, von Héré gegen 1750 erbaut, ist aussen wie innen bemerkenswert. Und die Stadt, die einen Jacques Callot hervorgebracht hat und bis in die Neuzeit hinein, bis Gallés kunstgewerblichen Bestrebungen, sich als rege Kunststadt behauptet hat, lässt von vornherein erwarten, dass sich in ihrem Museum viel Gutes findet. Eines der interessantesten Werke dieses Museums, die grosse Schlacht vor Nancy von Delacroix, genauer: „Tod



J. J. G. GRANDVILLE, SELBSTBILDNIS MUSEUM ZU NANCY

Karls des Kühnen in der Schlacht vor Nancy", ist zwar nicht, wie die meisten anderen bemerkenswerten Kunstwerke, durch den Künstler, sondern durch das Sujet mit Nancy verknüpft. Das Bild, 1831 gemalt, war von Karl X. seit 1828 bei Delacroix bestellt; 1833 erhielt es das Museum vom Staat als Geschenk. Eine Spezialität des Museums ist die Sammlung der Zeichnungen, Federskizzen und Aquarelle eines Zeitgenossen von Delacroix, nämlich die J. J. Gérards, genannt *Grandville* (geb. in Nancy 1803, gest. in Vanves bei Paris 1847). Es sind 1350 Stücke, von denen zurzeit 804 ausgestellt sind; dazu besitzt noch das Museum lothringischer Altertümer und die Stadtbibliothek von Nancy einzelne Nummern. Von Callot ist weniger anzutreffen, als man vermuten sollte; nur der prächtige Gentilhomme in Rötel, an Originalwerken, und einige angefochtene kleine Ölbilder, eine Kreuztragung und „Moses ertränkt die Armee Pharaos", mit dem typisch zeichnerischen Pinselstrich des Stechers. Dagegen birgt noch das lothringische Altertumsmuseum einige interessante Stücke.

Zwei unbekanntere Maler, beide von Nancy, seien noch erwähnt, der eine aus der Zeit der ersten Regungen des Impressionismus, der andere aus der Zeit seiner vollen Wirkung. Guérard erscheint bemerkenswerter, schon weil wir ihm wohl eine sehr selbständige Anwendung impressionistischer Malweise zugestehen müssen, nach seinen Daten (1821–66). Völlig unbekannt ist dann aber wohl Léon Voisin, im selben Jahr

wie Manet geboren (1833—87), in weiteren Kreisen geblieben; nicht mit dem minderwertigen Namens- und Zeitgenossen zu verwechseln, neben dem er im Museum hängt. Seine Courses à Jurville, dieses geradezu klassische Thema impressionistischer Auffassung, zeigt ungemeine malerische Feinheit und eindrucksvolle Gestaltung.

Neben den notwendigen Requisiten jedes Museums, unter denen von den Italienern ein schöner Duccio, und ein anmutiger Baroccio erwähnt seien, von den Franzosen einige herrliche Clouets, Poussin, Claude Lorrain und feine Charlets, findet sich ein sehr eigenartiger Manet. Er stellt eine weibliche Halbfigur in Braun, auf stumpfhellblauem Hintergrund dar, eine Tapete mit feinem dunkelblau und rotem Blumenmuster. Das Bild trägt leider kein Datum; das Modell ist eine Dame aus Nancy, die es dem Museum unter der Bezeichnung „L'automne" überwiesen hat. Nach der Konjektur des Konservators am Museum würde es ein Werk der letzten Jahre sein; mir scheint aber, nach den Angaben, die sich auf das Alter des Modells stützen, dass es wohl schon 10 Jahre früher, eben um 1870 entstanden sein kann. —

Die reichen und eigenartigen Kunstschätze aller Art, die sich sowohl in den Sammlungen, wie in Gestalt von Denkmälern (so z. B. Rodins seltsames Monument für Claude Lorrain) und Architekturen in Nancy finden, sind noch wenig bekannt und können manchen kunstgeschichtlichen Aufschluss geben. R—K.


ED. MANET, DAMENBILDNIS — MUSEUM ZU NANCY


JACQUES CALLOT, EDELMANN — MUSEUM ZU NANCY

Berlin. — Die Saison setzt zögernd nur ein. Auch in den Kunstsalons merkt man die Reaktion, die zurzeit im deutschen Kunstleben zu spüren ist. Tragisch ist diese Reaktion ja nicht zu nehmen; denn sie ist eigentlich nur ein Ausruhen. Und eine neue Jugend mit einem neuen Wollen wächst in den Ateliers schon heran. Inzwischen sehen aber die Ausstellungen ziemlich farblos aus. Es ist wie in den Theatern: es giebt immer allerlei; aber wer nicht hingeht, verliert eigentlich nichts.

Eduard Schulte zeigte, seinem Prinzip getreu, wieder vielerlei. Etwas für wirkliche Kunstfreunde und etwas für die ganz Kunstfremden. Für diese stellte, unter Andern, der Budapester Ludwig Márk ein halbes Hundert Werke aus, Ergebnisse einer der ernsthaften Diskussion entrückten Bravour-Dekorationsmalerei; für Jene sind, neben selten gesehenen Zeichnungen von Corot und Decamps, eine Anzahl von Zeichnungen und einige Bilder von J. François Millet zusammengebracht worden. Es sind wunderschöne Gelegenheitsblätter, jedes fast das kleine Monument eines zarten Heroismus, einer verträumten Monumentalkraft und einer Handwerksmeisterschaft, die mit einem Nichts an Mitteln innerstes Naturgefühl zu umschreiben weiss. Anregend wirkte daneben auch eine Kollektion von Aman-Jean. Die fernen Stammväter dieses modernen Parisers heissen Ingres und Prud'hon,



G. MATHIEU, DIE ALLEE AUSG. IN CASPERS KUNSTSALON, BERLIN

seine Genossen sind Fatin-Latour, Besnard und ein wenig die englischen Präraffaeliten. An Conders Fächerkunst denkt man, zum Beispiel; und versüsslicht klingen Rodins unendliche Körpermelodien an. Es charakterisiert Aman-Jeans Pastellyrik, dass nicht eigentlich das einzelne Bild interessiert, sondern mehr die Gesamthaltung dieser Kunst und ihre Beziehungen. Man geniesst ihre feine Kultur ohne nachhaltig doch berührt zu werden. Einige Arbeiten Wilhelm Schreuers wiesen dann von neuem auf die Stärke dieses grotesk witzigen Illustratorentalentes hin; und ein paar Bilder von Claus Meyer, Eugen Kampf und Walter Heimig bewahrten die Sonderausstellung der Düsseldorfer Künstlervereinigung 1899 vor absoluter Bedeutungslosigkeit.

In *Caspers Kunstsalon* war neuere belgische Kunst zu sehen, von gutem mittleren Niveau. Ein Abglanz moderner französischer Malkunst fällt belebend auf die wohl benutzten altniederländischen Traditionen. Und hier und da klingt auch etwas englisches Präraffaelitentum hinein. Bei Charlet zum Beispiel, und mehr noch bei dem klugen Manieristen Khnopff; Houben dagegen erinnert mit seiner „Strasse im Schnee“ unmittelbar an Monet, Patterson mit seinem „Boulevard“ an Pissarro und Courtens mit einer „Kleinen Stickerin“ an Israels. Überall also Kunst aus zweiter Hand. Und darum überall auch mehr oder weniger Eklektizistenvirtuosität. Aber bei alledem ein gleichmässiges Niveau und eine ehrenfeste Solidität.

Der Kunstsalon *Paul Cassirer* hat den vortrefflichen Gedanken gehabt, eine gute Kopie des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald auszustellen. Solche Kopien sollten öfter gezeigt werden. Das Publikum gewinnt mehr dabei, als wenn ihm schwache Originalarbeiten dargeboten werden. — Jakob Nussbaum, von dem neue Arbeiten zu sehen waren, hat auf das Können, das er vor Jahren schon hatte, in manchem Punkte freiwillig Verzicht geleistet. Dass er es um neuerer und höherer Ziele willen gethan hat, beweisen die besten seiner Bilder, Landschaften aus dem Odenwald; sie beweisen aber nicht auch, dass er diesen Zielen schon nahe gekommen ist. — Ulrich Hübner steht auch mit neuen Arbeiten auf seinem alten, soliden Niveau. Es fehlt seinen Bildern immer die letzte Wahrheit; doch fühlt man auch, dass dieses Letzte immer begriffen und gewollt wird. Unter den Stammgliedern der Berliner Sezession ist Ulrich Hübner jedenfalls einer der Verlässlichsten und Ernsthaftesten, sowohl was die Malkultur als was das Verhältnis zur Natur betrifft.

Bei *Fritz Gurlitt* erschienen ziemlich indifferente Arbeiten von Hans am Ende und Schramm-Zittau in der feinen Stimmung des Oberlichtraumes bedeutender, als sie es sind; die Entfernung von einigen Werken Zügels und Liebermanns erschien in dem Milieu des vornehmen Raumes weniger gross, als sie es in Wahrheit ist. — Eine Überraschung bot Alfred Feiks, der in den letzten Sezessionsausstellungen als frischer Naturalist hervortrat und sich nun als ein Atelier-



FERDINAND KHNOPFF, DIE SCHNELLEN
AUSG. IN CASPERS KUNSTSALON, BERLIN

romantiker auf den Spuren Menticellis etwa entpuppt. Da er aber auch in dieser Form Talent zeigt, muss man ihn seinen Entwickelungsbedingungen ohne verwirrende Einrede überlassen. — In der Schar der von Beardsley Angeregten verdienen die Blätter des Stuttgarters André Lambert eine gewisse misstrauische Beachtung. Eine Bronze von Ernst Moritz Geyger „Victoria“ zeigte alle Vorzüge dieses die Form vortrefflich beherrschenden Neu-Römers, ohne aber eine seiner Bedingtheiten vergessen zu machen. K. S.

Bei *Amsler und Ruthardt* findet am Montag, den 22. Nov. und an den folgenden Tagen eine Versteigerung von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten statt. Es sind Blätter vom fünfzehnten bis zum zwanzigsten Jahrhundert; darunter Dubletten der Berliner Museen, seltene Gelegenheitsarbeiten aus dem alten Berlin und Potsdam von Menzel, Krüger und Hosemann, Drucke von Grandville und Gavarni, von alten Engländern und Holländern und auch manches historisch interessante Stück.

München. — Anlässlich des IX. kunsthistorischen Kongresses fanden drei Sonderausstellungen statt: in *der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek* wurde die Entwickelungsgeschichte der Miniaturmalerei von dem Purpurevangeliarium des Bischofs Hanto von Augsburg bis zu verschiedenen livres d'heures des sechzehnten Jahrhunderts und Sinibaldis Gebetbuch Albrechts IV. an prächtigen Stücken gezeigt. Das *Kgl. Nationalmuseum* hatte durch Dr. Buchheit die Werke der Münchener Malerschule aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, besonders Mälesskircher und Polack vereinigt. Die herbe Eigenart der malerisch bedeutenden Schule, die keine Meister hervorbrachte, wie ihre fränkische und schwäbische Nachbarin, im ganzen aber einheitlich dasteht und weit interessanter ist als man bisher angenommen hatte, verfehlte ihre eindrucksvolle Wirkung nicht. — Im *Kunstverein* war durch Dr. A. Goldschmidt eine Ausstellung von wenig bekannten Münchner Malern des achtzehnten Jahrhunderts veranstaltet worden. Nach Edlinger haben vor allem die Bilder eines Ahnen des Hans von Marées, des Hofmalers Georg de Marées (1697—1776) mit Rücksicht auf die anerkannte Bedeutung des Enkels und, als neue und sichere künstlerische Persönlichkeit ein unter französischem Einfluss gebildeter bisher fast unbekannter Meister, Paul Goudreaux, Aufsehen gemacht. Die Unerschöpflichkeit des Münchner Privatbesitzes gab von ihrem Reichtum an Unbekanntem einen neuen Beweis. Als Ergänzung zu der systematisch zusammengebrachten Kunst des achtzehnten Jahrhunderts kamen in den übrigen Räumen des Kunstvereins eine Reihe von Werken zusammen, mit deren Aufzählung wir uns begnügen: Lenbach, Bilder im Besitz seiner Schwester (ruhender Knabe als Tonstudie in braun, 1857, Strassenstudie, Bildnis der Schwester als Rembrandts Saskia, 1867), Trübner, zwei Bildnisse, Marine in der Art Daubignys von Schleich, zwei Landschaften von Stäbli, Bauerngruppe von Haider. Als neue Meister treten Philipp Sporrer mit feinen Studien, ein manirierter Rottmannschüler Löffler und Andreas Müller, wohl ein Genosse des aus der Schackgalerie bekannten Leopold Bode dazu. Auch von Älteren aus dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts waren einige Stücke vorhanden. — Der Wunsch, diese bisher meist unbekannten Bilder nochmals und gründlich betrachten zu können, wird sich bei jedem Besucher der vorzüglichen, leider nur zwei Wochen geöffneten Ausstellung festgesetzt haben. U.-B.

Gil Blas
von
Santillana.

Von neuen übersetzt.

Erster Band.

Berlin, 1779
bey Christian Friedrich Himburg.

DANIEL CHODOWIECKI, ENTWURF FÜR EIN TITELKUPFER

Wiesbaden. — Die „I. grosse Kunstausstellung Wiesbaden 1909“ gewährte in ihrer geschmackvollen Aufmachung einen einheitlichen und erfreulichen Gesamteindruck. Natürlich gab es viel Mittelmässigkeit — zum guten Teil wohl zu erklären aus der starken Berücksichtigung der Nassauer —, aber es war wenig ganz Schlechtes da und viel gute Kunst. Besuch und Verkauf waren gut, und so darf man diesen ersten Versuch einer grösseren Kunstschau in Wiesbaden als durchaus geglückt bezeichnen. In der Gemäldeabteilung überragte (um mit den Wiesbadnern selbst anzufangen) H. Volcker seine ortseingesessenen Kollegen mit ton-

schönen und stilvollen Landschaften. Von den Süddeutschen waren Thoma und Zügel gut vertreten, auch H. A. Bühler und der junge Strassburger Beecke; ferner Trübner mit dem „Lachenden Bauern" und einigen neuern Landschaften, leider auch mit der grässlichen Skizze „Kaiser Wilhelm auf dem Schlachtfelde von den Walküren begrüsst". Unter den Mitteldeutschen erschienen besonders günstig Burnitz, Haueisen, Rob. Hoffmann, L. v. Hofmann, Oppenheim und Steinhausen; unter den Rheinländern Bretz, Clarenbach, J. Goossens, Schneider-Didam, Schmurr, Schreuer und Stern. Berlin war vertreten durch Corinth, Hagemeister, Leistikow, Liebermann, Weiss. Die plastische Abteilung war reich beschickt und auch gut, wiewohl kaum mit hervorragenden neuen Werken (Bosselt, Gaul, Klimsch, Kowarzik, Lehmbruck, Lederer u. a.). Von der Graphik gilt dasselbe. Sehr schön war die kunstgewerbliche Abteilung. Aber das Wertvollste und Eigenartigste der ganzen Ausstellung war der sogenannte „Mäzenatensaal", d. h. eine umfangreiche Kollektion von Bildern aus Wiesbadener Privatbesitz, zusammengebracht durch die umsichtige Mühewaltung des Direktors Schall. Diese Bilder, jedes ein Meisterwerk, gehören fast ausschliesslich der Schule und Nachfolge an, die Courbet (mit 4 Bildern vertreten) seit den sechziger Jahren in Deutschland gefunden; nebenbei sind auch starke Einwirkungen Coutures zu verspüren; so z. B. bei Feuerbach („Badende Frauen") und sogar bei Trübner („Dante in der Unterwelt"). Unsere Grossen, ganz besonders die Nur-Maler, waren fast alle anwesend. Th. Alt („Leibl als Achilles"), Böcklin, Marées, Thoma, Scholderer, Schönleber, Schuch, Hirth du Frênes, Victor Müller („Liebespaar" 1865), Steinhausen, Menzel, Liebermann; endlich Sperl und, als der Grösste, sein Freund Leibl, dessen Kunst acht erstaunliche Tafeln glänzend vor Augen führten.

A. F.

Magdeburg. — Das Kaiser-Friedrich-Museum erhielt als Geschenk ein Porträt von Anton Graff und von Spitzweg das kleine Gemälde „Der Wachtposten". Das Graffsche Bildnis stellt Korzinsky, den Privatsekretär des Prinzen Heinrich von Preussen, dar. Der junge Herr, in kaffeebraunem offnen Rock, mit offner Weste und Hemdkragen, lehnt sitzend am Tisch, in jener etwas gesucht geistreichen Lässigkeit, die sich auch in dem nachdenklich geneigten Kopf ausspricht und für Graff und seine Zeitgenossen charakteristisch ist. Das leicht, etwas glatt gemalte Stück, dessen Hauptton der braune Rock bildet, ist signiert und datiert (1777), was bei Graff selten vorkommt, und vielleicht auf eine besondere Wertschätzung seinerseits hinweist.

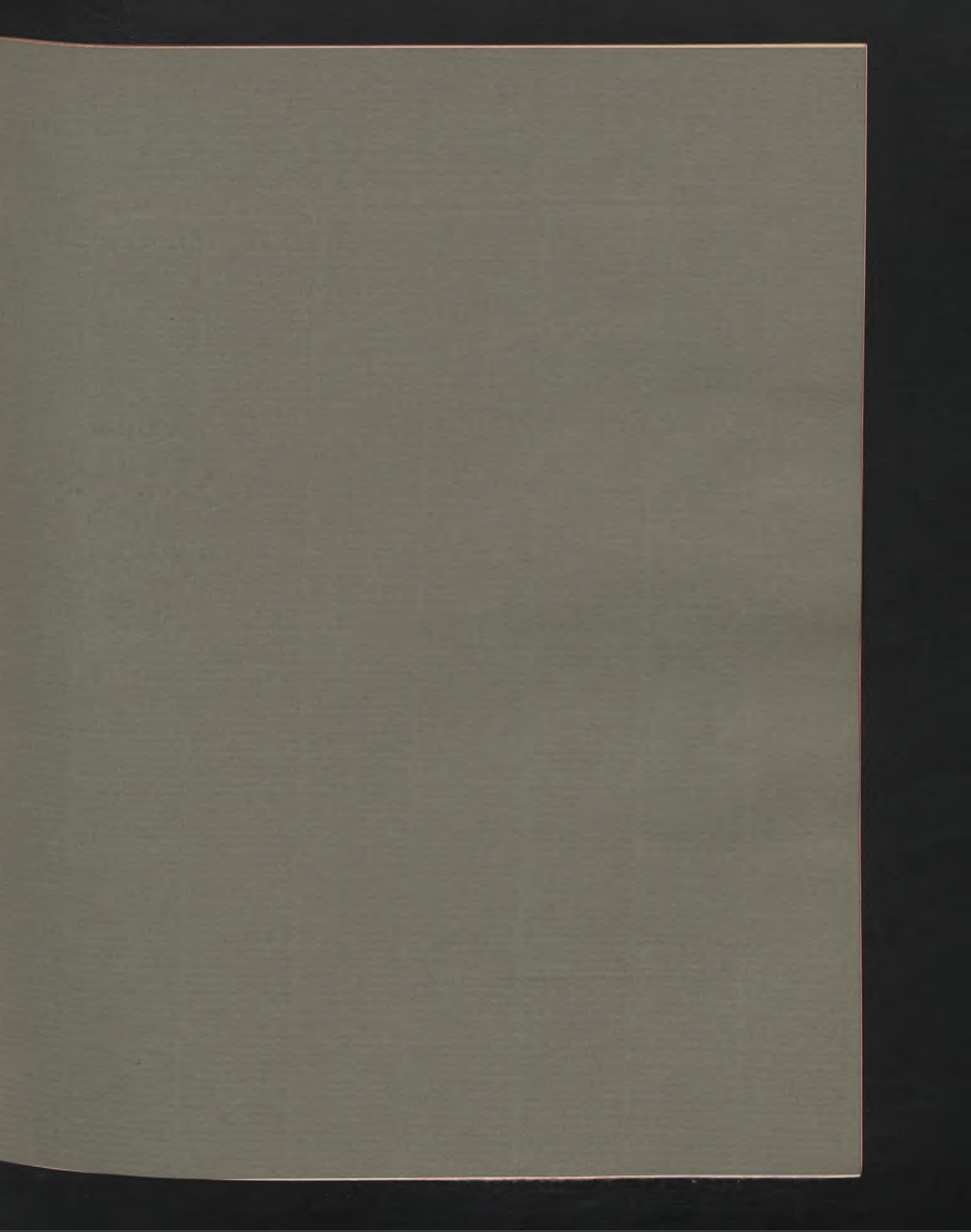
Spitzwegs „Wachtposten" steht in der Reihe seiner humoristisch aufgefassten Soldatenbilder: eine gähnende Schildwache vor lichtblauem Himmel, auf dem Walle flattert gemütlich Wäsche. Das Kolorit ist hell, ohne starke Kontraste, der Ton liegt auf den Nüancen der Wäsche und des Himmels.

P. F. Sch.

Köln. — Am 16. November wird durch die Firma *J. M. Heberle* eine Sammlung von Gemälden versteigert, die aus dem Besitz des Stuttgarter Rechtsanwalts Walcher und des österreichischen Feldmarschall-Lieutenants Eberle stammen. Es handelt sich in erster Linie um Gemälde älterer Meister. Namentlich sind die niederländischen und deutschen Schulen stark vertreten.



ACHTER JAHRGANG. ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





EUGÈNE DELACROIX, LITHOGRAPHIE ZU GOETHES FAUST



EINE VERSCHWÖRUNG

VON

LOVIS CORINTH



Die Schüler der Münchner Akademie hatten im Februar 1881 in Kils Kolosseum in der Müllerstrasse — zu jener Zeit das grösste Lokal in der Stadt — eine grosse maskierte Kneipe arrangiert, die eine „Kneipreise um die Welt" sein sollte.

Monatelang vorher hatte man nur für dieses Fest gearbeitet und noch den letzten Tag wurde an Ort und Stelle gehämmert, gesägt, genäht und geleimt.

Nun am Abend war alles fertig. Auf der Bühne ragte ein mächtiger Auswandererdampfer empor, sein Bugspriet mit der Takelage reichte weit in den Saal hinein und berührte fast die obere Galerie. Dieses Wunderwerk hatte sich die Lindenschmidtschule geleistet. Unter der Galerie, in den Kolonaden waren Fischerkneipen, polnische Schnapsbuden, auch ein sächsisches Bliemchenkaffee, dessen Schild die Aufschrift „zum Knietscher-Wilhelm" zeigte. Weiter herein im Saale erhob sich eine spanische Burgruine mit angelehnter Taverna. Hier trieben Don Quichotte und Sancho Pansa ihr Wesen; und später stiegen sie auf ihre Tiere, um in dem wogenden Gedränge auf Abenteuer zu ziehen. In einem Winkel am Ausgange unter Eisbergen und Gletschern hatten sich Schüler der Widmannschen Bildhauerschule als Eskimos eingerichtet, von Kopf bis zu Füssen in Werganzüge gehüllt. Auf der Galerie hatte die Diezschule eine veritable bayrische Landkegelbahn, wo lebende Ferkel und Gänse als Prämien ausgespielt werden

sollten. Überall, wohin das Auge traf, fand man immer neue Sachen: ein Klosterbräustübl, eine amerikanische Blockhütte, chinesische Opiumhöhlen und andre geographische Kneipräume mehr.

Sämtliche Festteilnehmer wurden auf einer Eisenbahn von der Garderobe aus durch einen finstern Tunnel bis zum Eingang des hellstrahlenden Festraumes gefahren, wofür sie den ersten Obolus entrichten mussten und nun konnten sie sich hinwenden, in welche Gegend ihr Herz sie zog.

Als das Amüsement fast auf der Höhe war, brach das Unglück herein: bei den Eskimos entstand Feuer. Die jungen Leute gingen nacheinander in Flammen auf, als sie sich gegenseitig helfen wollten.

Was alles in kürzester Zeit geschehen war, wussten die Wenigsten. Ich selbst war auf der Galerie in der Kegelbahn gewesen und sah zu meinem Schrecken unten im Saal eine Feuersäule herumschwirren. Die Musik, die auf der Galerie postiert war, packte ihre Instrumente und wollte ihre Plätze verlassen, aber eine energische Stimme von unten schrie: „Musik spielen! Musik, Musik!" Da fassten die Musikanten sich ein Herz und spielten unter den gröbsten Fehlern das beliebte

„Ach, ich hab' sie ja nur!
Auf die Schulter geküsst"

aus dem „Bettelstudenten".

Als ich die Treppe gleich darauf zum untern Saal hinunterging, lagen noch verglimmende Funken auf den Stufen. Wie ich später hörte, hatte sich ein Verunglückter in die Retirade geflüchtet und dort in der Nässe herumgewälzt. Dieser Geistesgegenwart verdankte er seine Rettung.

Es war ein Glück für alle Anwesenden, dass diese Katastrophe so schnell vorübergegangen war, die Panik und das Unglück wären sonst nicht auszudenken gewesen; deshalb liess man auch noch das Fest einige Zeit weitergehen. Die Nachrichten, die aus dem Krankenhause während dieser Zeit einliefen, waren nicht die besten: einer der jungen Künstler war bereits gestorben, die andern neun hatten mehr oder weniger schwere lebensgefährliche Brandwunden. Wie schnell das Unglück vor sich gegangen war und wie wenig bekannt es unter den Gästen wurde, zeigte das Benehmen des einen Eskimos, der während der Katastrophe bei dem Knietscher-Wilhelm einen Bliemchenkaffee getrunken hatte und bei seiner Rückkehr sein ganzes Lokal demoliert und ausgestorben vorfand; kopfschüttelnd sammelte er das herumliegende Geld in einen Masskrug und erfuhr erst das ganze Unglück, als man ihm plötzlich die Wergkleider vom Leibe riss. —

Die nächsten Tage gingen mit Erkundigungen nach den Verunglückten hin und schon wurden einige Verstorbene begraben. Neben dem allgemeinen natürlichen Mitgefühl des Publikums, wurden doch auch Stimmen laut, die das ganze Unglück eine Strafe Gottes über eine Gesellschaft Ungläubiger nannten. Namentlich die klerikalen Zeitungen konnten davon nicht genug kriegen, allen voran das bayrische „Vaterland" von Dr. Sigl.

Zwei Sachsen und ich sassen beim Mittag im Affenkasten des Augustiner-Bräu und sprachen immer von neuem über die unglückliche Katastrophe, als uns ein uraltes Modell, der auch Zeitungsverkäufer war, das bayrische „Vaterland" unter die Nase hielt.

„Kaafens Vaterland", sagte er. Die fünf Pfennige wurden dafür geopfert, auch nahm das Faktotum die Reste unserer Mahlzeit fort, um sie in einem Winkel zu verzehren. Plötzlich sprang Moritz auf mit dem Fluch „Herrgott Strambach!"

„Gestern Abend verschied wieder ein angebrannter Eskimo, wie wir hören aus Preussen — wieder ein Saupreuss weniger auf der Welt —" so las er in sächsischem Dialekt vor. Gleichmässig entrüstet schmiedeten wir die verschiedensten Pläne; endlich kamen wir überein, im Atelier des Moritz weiter zu konferieren. Dieses Atelier hatte er mit dem Mecklenburger Bang zusammen, Beide waren Schüler von Gabriel Max.

Der Mecklenburger sah die ganze Affäre ruhiger an. Das Einfachste wäre wohl, ihn ordentlich zu verprügeln, und er selbst würde diese Aufgabe sehr gern übernehmen, aber — fuhr er fort — „ich bin nämlich furchtbar stark und wenn ich einmal in Wut bin, kann ich den Kerl so verhauen, dass er auf der Stelle tot hinfällt"; und das, meinte er, möchte er doch lieber nicht riskieren. Ermunternd war dieser Schluss seiner Rede für uns Drei gar nicht, zumal es schien, als wenn für ihn die Sache damit erledigt wäre. Also auf ins Café Probst!

Das Café Probst war nur durch eine Kirche, die in die Strassenfront der Nauhausergasse eingebaut war, von der Akademie getrennt. Am Nachmittage, bis zum Schluss des Cafés um 7 Uhr abends, war die Anzahl der Künstler in ihm eine weit grössere, als in der Akademie, zumal auch die selbständigen Maler hier regelmässig herkamen. Da sassen an all den kleinen runden Marmortischen, die oft

mit Zeichnungen bekritzelt waren, lauter Maler und Bildhauer. Sie spielten Tarock, Skat oder törtelten; an den Billards war den Spielenden eine schöne Pose mit dem Queu in der Hand und die Hüfte elegant an den Billardrand gestützt oft wichtiger als das Spiel selbst. Dazwischen tummelte sich der alte Probst, begrüsste Diesen und Jenen, einigen Bevorzugten schüttete er Schmalzlertabak auf den Daumenballen und wenn es ihm gar zu heiss wurde, nahm er seine weisse Perücke ab und trocknete sich den schwitzigen Schädel.

An einem Tisch, gleichsam als Tribunal, liessen wir uns nieder; der andre Sachse mit Namen Frank war das natürliche Oberhaupt unsres Triumvirats, da er ein angestauntes Akademiegenie war. Ein grosses Blatt Papier nebst Tinte und Feder wurde von der Zenzl auf den Tisch drapiert, der betreffende Zeitungsartikel wurde zum Lesen herumgereicht und Missvergnügte geworben. Am Anfang füllten sich sehr leicht die Spalten und schliesslich wurden Die, die sich gleichgültig verhielten, oft mit Gewalt aus den entferntesten Winkeln an den Tisch zum Unterschreiben hervorgezerrt.

„Sie wollen den Sigl durchhauen" jubelten die Kellnerinnen und klatschten in die Hände.

Vorerst wurde man einig, sich um 7 Uhr abends in dem Separatzimmer einer andern bekannten Gastwirtschaft einzufinden und dort allen Ernstes über den schwierigen Fall zu debattieren. Zum grössten Stillschweigen über das Ganze wurde Jeder verpflichtet.

Zuerst wurden bei dieser neuen Zusammenkunft — um vor Spionen sicher zu sein — die Namen der Unterzeichneten verlesen; aber es hatten sich nicht nur keine Fremden hineingeschmuggelt, sondern vielmehr fehlte bereits ein nicht geringer Teil der im Café Probst Unterschriebenen. Alle Nationen waren vertreten: Ungarn, Polen, Amerikaner, Skandinavier, Griechen und alle Stämme Deutschlands. Endlich kam man überein, dass Dr. Sigl im Café Bavaria, wo er stets um 3 Uhr zu finden war, verprügelt werden sollte, und zwar von einem aus unserer Gesellschaft, der durch das Los hervorgehen sollte. Ein Teil handkräftiger Genossen müsste dabei das Lokal selbst in Schach halten und der übrige Teil auf der Strasse Wache halten. Unter feierlichem Stillschweigen wurden soviel Zettel wie Anwesende waren, zusammengekniffen und im Hut vermengt; auf den einen Zettel war ein Totenkopf mit Kreuz als Kennzeichen für den Erwählten gemalt.

Mit gehaltener Würde griff Jeder in den Hut und faltete seinen Zettel auf. Einen kleinen Ungar, Mannheimer, hatte das Los getroffen. Der führte eine Art Kriegstanz auf, den Zettel hoch in der Luft schwingend. Aber missmutig wurde er von allen betrachtet.

„Er sei zu klein" äusserte sich die Gesellschaft und die Majorität verlangte eine neue Wahl. Bei dieser hatte ich das Loos gezogen. Jetzt durchbrauste ein Jubel das Lokal, man umarmte mich, man küsste mich, man tauschte mit mir das süsse „Du", so dass ich lange Zeit gar nicht zur Besinnung kam, überall blickte man mich freundlich an, trotzdem ich doch auch Solche sah, die noch gestern hochmütig an mir vorbeigegangen waren.

„Das ist der richtige Mann", riefen sie, „der wird es dem verfluchten Kerl gut besorgen."

Allmählich kam mir in diesem Trubel und Jubel doch die Besinnung zurück. So stolz ich auch war, dieser gefeierte Mittelpunkt zu sein, so stieg mir doch allmählich der Wunsch auf, ebenso untüchtig zu dieser Heldentat befunden zu werden, wie mein Vorgänger Mannheimer oder auch die für die Tat übernatürliche Kraft im Körper zu haben, wie sie jener Mecklenburger Bang von sich als unbrauchbar zu diesem Zwecke gerühmt hatte. Aber was half das: ich musste die Würde im Antlitz zeigen, die mir bei dieser grossen Ehre gebührte.

Die andern belangloseren Angelegenheiten wurden schnell erledigt. Das Attentat sollte übermorgen 3 Uhr stattfinden und morgen Abend sollten wir nochmals in diesem Lokal zusammenkommen. Jetzt herrschte allgemeine Fidelitas, einige Hochachtungsschlucke wurden mir zugetrunken, auch drängten sich viele an meinen Tisch, um mich, der ich erst einige Monate in der Akademie war, anzustaunen. Allmählich wurde aber der Kreis immer kleiner; die Meisten hatten sich stillschweigend entfernt. Ich mit einigen Getreuen suchte noch das Café Orient an der protestantischen Kirche auf, wo wir gewiss waren, Bekannte zu finden. Richtig sassen auch noch da ältere selbständige Maler, die eben ihren Skat beendet hatten und nun die Beträge vom Gewinn und Verlust auf der Tafel verrechneten.

Sie schmunzelten mich verschmitzt an. Nun, sagte einer von ihnen, Sie werden den Sigl durchhauen? Ich warf mich in die Brust, war aber doch einigermassen erstaunt, dass sie das Resultat unsrer geheimen Versammlung bereits wussten.

Ein andrer mit langer Nase berlinerte und

fragte mich, ob ich auch wüsste, „dat det Jesetz erlaubt in der Notwehr uff seinen Jegner zu schiessen“ und, sprach er weiter, „Sigl trägt stets einen Revolver in der Tasche, seitdem die Studenten ihn bei der Eröffnung des Krieges gegen Frankreich an einem Laternenpfahl uffgehängt hatten“.

Mir schnürte sich die Kehle zusammen und meine Begleiter wurden noch betretener.

Nach kurzer Zeit waren wir nach den verschiedensten Richtungen auseinander gegangen, ohne uns viel mit dem Abschiednehmen aufzuhalten.

Die nächste Morgensonne sah noch friedlich in mein möbliertes Zimmer hinein. Wie aber wird der darauf folgende Tag verlaufen? Am besten gar nicht daran denken. Jetzt hiess es schnell in die Malschule zu kommen, da Loeffz ein neues Modell stellte und die dabei Anwesenden die besten Plätze vorwegnahmen.

In dem grossen Atelier hatten sich schon Viele eingefunden und standen oder sassen wartend an den Wänden herum. Da stiess jemand an eine kreidig aussehende Tonne, in der die weisse Leimfarbe für die Dekorationen der maskierten Kneipe seinerzeit angerührt gewesen war. Sie trundelte wie ein Betrunkner auf den Nachbar, der ihr mit dem Fuss — um nicht weiss zu werden — einen Stoss versetzte, dass sie auf die andere Seite hinsteuerte, hier bekam sie wieder einen Stoss und so wurde die Tonne bald im Zickzack, bald im Kreise von Einem zum Andern befördert. Dieses ergötzliche Spiel dauerte, bis plötzlich Professor Loeffz in der Türe erschien, worauf wir alle starr auf unsern Plätzen verharrten und nur die Tonne mitten im Raume hin- und hertorkelte, um dann unter einigen Zuckungen umzufallen und liegen zu bleiben.

Der Lehrer zog etwas die Augenbrauen zusammen, sagte aber nichts und liess Modelle zur Auswahl hereinrufen; mir schien es, als wenn er mich ganz besonders angeschaut hatte.

Seine Lieblingsmodelle waren menschliche Ruinen, Greise, alte Weiber und bleichsüchtige Mädchen; an ihnen konnte am besten die feine graue Farbe wie van Dyck und Velasquez sie geliebt hatte, studiert werden. Die Auswahl des Modells, sowie seine Aufstellung nahm lange Zeit in Anspruch. Beim Fortgehen rückte Loeffz noch den Vorhang um einige Millimeter am Fenster beiseite, um eine noch interessantere Beleuchtung zu erzielen, die Plätze wurden eingenommen und die erste halbe Stunde verging unter emsigem Schaffen. Dann gab ein Wort das andre. Die die Proskription unterschrieben hatten, taten geheimnisvoll, die Nichtverschwornen höhnten. Ja, mein steter Feind — ein Böhme — sagte mir direkt, dass ich mich nur hineingemischt hätte, weil ich noch in München neu wäre und auf diese Weise Gesellschaft zum Verkehr und zum Trunk gewonnen hätte. Innerlich konnte ich es nicht ganz ableugnen, aber in Anbetracht meiner Würde gab ich ihm einige heftige Gegenantworten. Man stritt sich durcheinander und zu meiner Überraschung musste ich auch bemerken, dass viele Verschworne mich aushöhnten; ja noch mehr: zwei von ihnen, die mir gestern Brüderschaft angeboten hatten, waren heute wieder in den „Sie“-Ton verfallen. Koklund, der als junger Bursch den Krieg mitgemacht hatte und deshalb in grossem Respekt stand, nannte mich „Rindviech dummes“ und „G'scherter Lackel“. Es wäre ganz falsch, wie wir es machen wollten. Er würde es uns zeigen, er müsste Ostern zurück nach Freiburg in seine Heimatstadt, aber wenn wir vor Ostern noch hörten, dass Sigl elende Haue besehen hätte, so sollten wir an ihn denken.

„Sie sind nur neidisch, dass Sie die Aufgabe nicht selbst bekommen haben“, wagte ich ihm zu entgegnen. Aber da kam ich schön an. Im Bewusstsein, mit diesem Stärksten einer Meinung zu sein, hackte die ganze Klasse auf mich ein. In meiner Not wandte ich mich an meinen Nachbarn, der auch nur kurze Zeit in der Klasse war und mit dem ich zufälligerweise immer Staffelei an Staffelei gearbeitet hatte. Er war ein Herr „von“ aus der Rheinprovinz, der trotz seines Adels ganz menschlich mit mir verkehrt hatte. Der reckte sich hoch empor und sagte: „Mein Herr, Sie benehmen sich nicht, wie sich ein anständiger Mensch zu benehmen hat“. Da sah ich, dass es mir fast ebenso ging wie vorher der hin- und hergestossenen Tonne und mit knirschender Wut, ohnmächtig in meinem Zorn, eilte ich aus dem Atelier. Wäre nur der Abend da, wo wir Gleichgesinnten zusammenbestellt waren, wie wollte ich da Rache an allen nehmen und meine tollsten Angreifer aus der Malschule als Verräter an den Pranger stellen. Und doch sagte mir eine andre Stimme, eindringlicher als die vorhergehende: „Ach wenn ich nur von dem ganzen Krempel weit weg wäre und die ganze Geschichte mich nichts anginge“. Mannheimer hatte übrigens in der Malschule gefehlt, sollte er gar krank geworden sein über den Ärger, dass man ihm dieses Racheamt wieder abgenommen hatte?

Endlich war der Abend da; aber die sich wieder in dem Separatraum einfanden, waren kaum ein Viertel der gestrigen Anzahl. Aus meiner Klasse war ausser Mannheimer niemand da, so konnte ich auch nicht meine Anklage erheben. Mannheimer hielt wieder seine Brandreden und bedeckte uns mit Vorwürfen, dass wir ihn nicht hätten die Angelegenheit ausfechten lassen. Moritz stand auf und verlangte Silentium. Er faltete einen Brief auseinander und las: „Ich freue mich, dass es auch noch in dieser Zeit Jünglinge gibt, deren Herz mannhaft in der Brust schlägt, ich selbst kann meines hohen Alters wegen nicht selbst in Ihrer heiligen Rache mitmachen, aber empfangen sie hiermit meinen Segen und meine Sympathieen. Ihr Herwegh". Das war der Ehrengreis des Künstler-Sängervereins, dem wir bei seinem neunzigsten Geburtstag ein Ständchen gebracht hatten.

Moritz fuhr fort: „Wenn wir solche Bewunderer haben, wie diesen ehrwürdigen Silbergreis, so können Zweifel von allen Seiten unser Rechtsgefühl nicht erschüttern". Merkwürdigerweise fühlten sich die Andern nicht so entzückt über dieses Beifallsschreiben; vielmehr lag ihnen daran, diese Zusammenkunft soviel wie möglich zu kürzen.

Der Streitplan wurde wegen der kleinen Schar, die aber jetzt aus der Kerntruppe bestand, da sie so viele Male durchgesiebt war, etwas modifiziert: Jetzt sollten mich Alle morgen in das Lokal begleiten, um meine That zu schützen. Vorher um 12 Uhr sollte im Franziskaner vis-à-vis der Post an der Dienerstrasse ein Frühschoppen genommen werden. Die Zeit flog nur so dahin. An diesem denkwürdigen Morgen kleidete ich mich sorgfältiger als sonst an, auch vergass ich nicht einige starke Unterkleider anzuziehen. Aus der Blecheinlage eines alten Malkastens hatte ich eine Art Harnisch fabriziert, den ich ebenfalls unter dem oberen Anzug über der Magengegend angebracht hatte. Zur festgesetzten Stunde traf ich vor dem Franziskaner meine beiden Sachsen Moritz und Frank, die schon lange auf und ab promeniert waren. Sie sahen sehr missvergnügt drein. Beide riefen in einem Atem: „Heute wird nichts draus".

Ich konnte nur mühsam meine Freude verbergen, aber in Anbetracht der moralischen Pflicht zwang ich mir eine bedauernde Miene auf.

„Wieso denn nicht? Sind denn die Andern nicht im Franziskaner drin? Kein Mensch wäre da und die Künstlergenossenschaft hätte uns brieflich gebeten, um 2½ Uhr in ihr Lokal zu kommen, wo ein Abgesandter wegen sehr wichtiger Sachen mit uns verhandeln sollte.

„Denken Sie sich", fuhr Moritz wieder fort, „gerade eine halbe Stunde vor unserer Angelegenheit." Innerlich dankte ich dem Walten des Schicksals, denn mein Vertrag war für mich mit dem heutigen Tage gelöst, nachher könnten sie sich einen Andern suchen oder es selbst tun. Äusserlich zwang ich mich zu einigen bedauernden Phrasen und machte mich dann eilend fort.

Um 2½ Uhr trafen wir pünktlich in dem Geschäftszimmer der Münchner Künstlergenossenschaft zusammen, auch Mannheimer hatte sich als Vierter wieder eingefunden.

Der Delegierte der Genossenschaft führte uns zu Herzen, dass es in der Stadt keinen guten Eindruck machen müsste, wenn wir jetzt, wo noch heute der letzte der Verunglückten gestorben wäre, und noch Begräbnisse stattfänden, einen derartigen Racheakt unternehmen wollten.

Ich fand seine Rede vollständig vernünftig, Frank als angehender Professor verhielt sich neutral, Mannheimer aber nannte es eine memmenhafte Ausflucht und Moritz verlas wieder den Brief von dem Silbergreis Herwegh.

Der Delegierte hörte das Schreiben achtungsvoll an: „Freili", sagte er dann, „freili ist die Sach an und für sich herrlich und heilig, aber schaugns: net jetzt, später, wann alles gar is, dann können's halt machn was Sie mögn".

Schliesslich mussten wir ihm die Hand darauf geben, nichts in nächster Zeit zu unternehmen. Nur Mannheimer liess draussen seiner Entrüstung wieder freien Lauf: „Recht geschieht euch dummen Kerls, hättet ihr mich tun lassen, wären keine solche Beratungen nötig gewesen und Siegl hätte seine Keile weg".

In der heutigen Nummer des bayrischen „Vaterland" stand aber:

„Wie uns zu Ohren gekommen ist, wollten einige Bettelpreussen Herrn Dr. Sigl überfallen und misshandeln; dazu gehören aber zwei: Einer der es tut und der der es sich tun lässt."

*

Über ein Jahrzehnt später sassen Strathmann, das „Brühwärschtchen" und ich in dem Kutscherzimmer unsres Weinrestaurants und schleppten ziemlich stumpfsinnig ein Kunstgespräch durch alle Stationen hindurch. Die meisten Gäste waren,

da es schon weit nach Mitternacht war, fortgegangen, auch im reichen Saal hörten wir nur noch einige Sesshafte weitere Bestellungen machen und schwache Unterhaltungen mit den beiden Kellnerinnen führen.

Da wollte Strathmann, wie so oft, noch einige Stimmung in den angebrochnen Abend bringen, und zog all seine Register auf. Er deklamierte und sang durcheinander seine sämtlichen Verse von der „englischen Miss" an bis zum Fusellied und zum Schluss gab er ein ganz neues zum Besten:

Wenn uns einst im Leben
Sorgen umschweben,
Denke ich mit Wonne
An Italiens Sonne.
Denn dort ist's wie bekannt,
Wo meine Wiege stand
Mein Hei-Hei-Heimatland.

Brühwärschtchen ahmte den Klang des Tamburins nach und in der schwachen Helle des einen Gaslichtes konnte man sich halbwegs in Italien hineinversetzt fühlen.

Ich schob ihm einen Teller zu und forderte ihn auf, im reichen Saal einsammeln zu gehen. Wir hörten den Klang des Metalls beim Fallen auf den Teller und zurückkommend nahm er aus der Nickelmasse ein Markstück heraus und sagte triumphierend: „Das hat Sigl gegeben". Dann trug er den ganzen Erlös an das Büffet und bekam dafür noch eine ganz ansehnliche Marke Rheinwein.

In mir tauchte die ganze Erinnerung jener ersten Akademiejahre wieder auf und da die beiden Andern erst später nach München gekommen waren, erzählte ich ihnen die ganze Geschichte. „Er muss doch ein ganz gemeiner Kerl und ein elender infamer Preussenhasser sein", schloss ich meinen Vortrag.

Wenn Strathmann eine Meinung als falsch bekämpfen wollte, so sagte er zuerst ganz stereotyp: „Unsinn". So auch jetzt, wobei er das „s" lispelnd auseinanderdehnte; hierauf folgte dann erst seine Erklärung:

„Ich bin mit Dr. Sigl sehr befreundet; im Gegenteil, seine Redakteure sind zwei krummnasige echte Berliner und seine Mätresse ist ebenfalls eine Berlinerin."

„Na denn Prost!" sagte ich und wir stiessen mit dem vom Erlös der Lieder gestifteten Wein an.





Fühlt ein Vollblutmaler wie Delacroix den Drang, seine Kunst an Goethes Faust zu versuchen, so wird sein Werk immer interessant sein, auch wenn er sich noch so weit von den Idealen entfernt, die wir uns von den Goetheschen Gestalten geschaffen haben. Seinen lebendigen Schöpfungen wird es bald gelingen unsre Phantasie in seine Bahnen zu zwingen und wenn er sie auch nicht ganz gefangen nehmen kann, so wird er doch dazu beitragen, uns die schlechten Illustrationen, die unsre Einbildungskraft vielleicht ungünstig beeinflusst hatten, zu verleiden.

Die Faustillustrationen von Delacroix stammen aus dem Jahre 1827. In einer Reihe von siebzehn sehr merkwürdigen Lithographien hat der damals achtundzwanzigjährige Künstler die Hauptmomente des ersten Teils von Goethes Faust dargestellt. Über ihre Entstehung erfahren wir Näheres aus einem späteren Briefe an den Kritiker Burty. „Sie fragen mich wie mir der Gedanke zu den Faustillustrationen gekommen ist. Ich erinnere mich, dass ich etwa um 1821 die Kompositionen von Retsch sah, die einen sehr starken Eindruck auf mich machten, doch war es hauptsächlich die Aufführung eines musikalischen Dramas „Faust“, die ich 1825 in London sah, die mir Lust machte, mich an diesem Sujet zu versuchen. Der Schauspieler Terry, dessen Name mit dem englischen Theater jener Zeit eng verknüpft ist und der sogar nach Paris kam wo er unter anderem den König Lear spielte, war als Mephistopheles ganz vollendet, trotzdem er dick war; aber das that seiner Beweglichkeit und seinem teuflichen Wesen keinen Abbruch.“

Sehr viel Erfolg scheinen die Illustrationen nicht gehabt zu haben, denn Delacroix fährt fort: „Sie wissen, dass Motte die Blätter herausgegeben hat. Er hatte den unglücklichen Einfall, die Lithographien mit einem Text zu begleiten, der den Verkauf beeinträchtigte, ganz abgesehen von der Seltsamkeit der Zeichnungen selbst, die einige Karikaturen hervorriefen und mich mehr und mehr als eine der



EUGÈNE DELACROIX, LITHOGRAPHIE ZU GOETHES FAUST. DER SPAZIERGANG

Hauptstützen der „Schule des Hässlichen" hinstellten. Immerhin beglückwünschte mich Gérard, obwohl er durch und durch Akademiker war, zu einigen Zeichnungen, hauptsächlich zu der Szene in der „Kneipe". Ich erinnere mich nicht, was ich dafür bekam, so etwas wie 100 Francs und dazu eine Gravure von Lawrence, das Porträt von Pius VII. Alle meine Spekulationen gingen in dieser Weise aus usw."

Um den Standpunkt Delacroix dem Faust gegenüber zu erklären muss ich Einiges vorausschicken.

Delacroix war ein sehr geistvoller Mensch und niemand hat mit mehr Verständnis und Vorurteilslosigkeit über Kunst geschrieben als er. Seine Ausführungen über Rubens, zum Beispiel, gehören zu dem Besten, was je über Kunst geschrieben wurde. Nun ist ja seine Liebe für diesen Meister nicht so verwunderlich, denn Rubens' theatralische Leidenschaft ist den Franzosen von Grund aus sympathisch, und in Delacroix selbst steckt ja viel von Rubens; aber auch die holländische Kunst verstand er ausgezeichnet. So schrieb er das Folgende für sein unvollendetes Wörterbuch der schönen Künste: „Die Antike und die Holländische Schule. Man wird erstaunt sein, unter einem gemeinsamen Titel zwei Kunstepochen vereinigt zu finden, die so verschieden in ihrer äusserlichen Erscheinung, so verschieden nach der Zeit und doch so viel weniger als man glauben sollte verschieden sind in ihrem Stil und in dem Geist, aus dem sie hervorgegangen sind." Von Dürer heisst es in demselben Wörterbuch. „Der ist der wahre Maler, der die ganze Natur kennt. Bei Dürer sind die menschlichen Figuren, die Tiere, die Landschaft ganz gleich vollendet."

Doch sobald er über Werke der Literatur urteilte, liess ihn dieses hervorragende Verständnis im Stich, da war er durchaus voreingenommen. Es berührt uns merkwürdig bei diesem Manne, der als Maler das Haupt der romantischen Schule war, der als revolutionärer Neuerer von den Anhängern der klassischen Richtung geradezu erbittert angefeindet



EUGÈNE DELACROIX, LITHOGRAPHIE ZU GOETHES FAUST, DIE BEGEGNUNG



EUGÈNE DELACROIX, LITHOGRAPHIE ZU GOETHES FAUST, AUERBACHS KELLER

wurde, die ultra-klassischen Ideen über Literatur zu finden. Sein Lieblingsdichter war Racine; in ihm sah er die höchste Vollendung. Bei Shakespeare bewunderte er wohl sehr viele einzelne Schönheiten; hielt ihn aber doch für einen geschmacklosen, wenn auch genialen Barbaren. Goethe verstand er gar nicht, das geht aus seinen Tagebuchaufzeichnungen ganz deutlich hervor. Nun ist ja die französische Übersetzung von Goethe recht miserabel; aber daran allein lag es nicht. Er nahm ihm seine freie Form übel und hielt ihn im Grunde für einen Nachahmer Shakespeares. Am Faust interessierten ihn nur die vielen malerischen Situationen, der Gegensatz der Charaktere, das tolle Treiben der Walpurgisnacht. Das bot seiner lodernden Phantasie die willkommenste Nahrung. Schon dass seine Illustrationen mehr durch eine Opernvorstellung als durch die Lektüre des Goetheschen Stückes inspiriert wurden, scheint mir charakteristisch.

Es ist übrigens kein Zufall, dass Delacroix das Werk eines Dichters illustrierte, den er nicht besonders schätzte. Er hat es sogar in seinem Tagebuch ausgesprochen, dass gerade die grössten Dichter ihm weniger Anregung geboten haben als die weniger grossen.

Zu diesen zählte er also auch Goethe, denn ausser zum Faust hat er noch zum Götz von Berlichingen viele aber nicht gesammelte Zeichnungen gemacht; auch entnahm er Goethe die Sujets für mehrere Bilder.

Noch mehr aber schöpfte er aus der englischen Literatur, aus Shakespeare und Byron. Diesen liebte



EUGÈNE DELACROIX, LITHOGRAPHIE ZU GOETHES FAUST. FAUST UND DER PUDEL



EUGÈNE DELACROIX, LITHOGRAPHIE ZU GOETHES FAUST. DOMSZENE

er sehr, konnte ihn aber nicht ganz gut finden, wenn er ihn auch über Goethe stellte.

Wir hätten also Ursache das Werk Delacroix' mit einer gewissen Voreingenommenheit zu betrachten; aber ein Blick auf Goethes überragende Grösse muss uns genügen um dieses Gefühl zu verbannen. Jedenfalls glaube ich, dass es zum Verständnis der Lithographien wichtig ist, das Verhältnis von Delacroix zu Goethe zu kennen; es erklärt seine Auffassung.

Wir wissen übrigens wie Goethe selbst über diese Illustrationen urteilte. Ein Freund hatte ihm zwei der besten, nämlich „Faust und Mephistopheles bei Nacht am Hochgerichte vorbeireitend" und die „Szene in Auerbachs Keller" aus Paris mitgebracht. In seinen „Gesprächen mit Goethe" erzählt Eckermann, mit welchem Wohlgefallen Dieser die beiden Zeichnungen aufnahm. Am ersten Blatte gefiel ihm, wie fein Delacroix den Gegensatz zwischen der unirdischen Natur des Mephistopheles und der irdischen Faustens ausgedrückt hat, in der Szene in Auerbachs Keller, die überlegene Ruhe des Mephistopheles, der unbekümmert um das gezückte Messer und um die emporlodernde Flamme auf seiner Tischecke sitzt. Sein aufgehobner Finger genügt um Flamme und Leidenschaft zu dämpfen. Auch lobte er die Mannigfaltigkeit der Stellungen, wie keine der andern gleiche und jede eine besondere Stufe der Handlung darstelle. „Da muss man doch gestehen", sagte Goethe, „dass man es sich selbst nicht so vollkommen gedacht hat. Herr Delacroix ist ein grosses Talent, das gerade am Faust die rechte

Nahrung gefunden hat. Die Franzosen tadeln an ihm seine Wildheit, allein hier kommt sie ihm recht zu statten. Er wird, wie man hofft den ganzen Faust durchführen und ich freue mich besonders auf die Hexenküche und die Brockenszenen. Man sieht ihm an, dass er das Leben recht durchgemacht hat, wozu ihm denn eine Stadt wie Paris die beste Gelegenheit geboten."

Eckermann machte die Bemerkung, dass solche Bilder zum besseren Verstehen des Gedichtes sehr viel beitrügen.

„Das ist keine Frage", sagte Goethe, „denn die vollkommenere Einbildungskraft eines solchen Künstlers zwingt uns die Situationen so gut zu denken wie er sie selbst gedacht hat. Und wenn ich nun gestehen muss, dass Herr Delacroix meine eigene Vorstellung bei Szenen übertroffen hat, die ich selbst gemacht habe, um wie viel mehr werden nicht die Leser alles lebendig und über ihre Imagination hinausgehend finden."

Dieses uneingeschränkte Lob aus Goethes Munde zu hören muss uns eigentlich überraschen, denn so anschaulich und plastisch die Situation auch gegeben ist, so hätte doch gerade Goethe am ersten empfinden sollen, dass die Darstellung im Verhältnis zu seiner Dichtung etwas äusserlich geblieben ist.

Ungefähr fünfzehn Jahre früher hatte Peter Cornelius seine vortrefflichen Faustillustrationen Goethe gewidmet und zugesandt und dieses sehr treuherzige, durchaus deutsche Werk war von Goethe sehr abfällig kritisiert worden. Um dieses ungerechte Urteil zu verstehen, muss man sich erinnern, dass Goethe in seinen späteren Jahren ein hartnäckiger Feind der deutschtümlichen Richtung war, die seine ersten Werke mit hervorgerufen hatten. Jeder Anklang an die Steifheit der alt-



EUGÈNE DELACROIX, LITHOGRAPHIE ZU GOETHES FAUST. DER ZWEIKAMPF

deutschen Kunst war ihm verhasst. Die Zeichnungen von Cornelius haben nun bei ihren sonstigen Vorzügen etwas Steifes, Altertümliches. Die freie Art der Delacroixschen dagegen war ganz nach Goethes Herzen und auf die Treue des Kolorits achtete er wahrscheinlich sehr viel weniger als wir. Es kommt ja auch bei einer guten Illustration nicht sowohl auf absolute Treue als auf kongeniales Nachschaffen an.

Dem Talente Delacroix' gelingt es, woran so viele Andere scheitern, den Gestalten seiner Phantasie wirkliches Leben einzuflössen „die Wirklichkeit in den Traum einzuführen". Sie sind realistisch und dabei nicht alltaglich. Sie haben Stil ohne stilisiert zu sein. Geistreiche Züge wie sie Goethe an den beiden Zeichnungen rühmte, könnte man auf jedem Blatte in Menge finden. Aber die würde auch ein weit geringerer Künstler als Delacroix ersinnen. Nicht die Intelligenz, sondern die Phantasie, die elementare Gestaltungskraft ist bei ihm so bewunderungswürdig.

Übrigens dachte Delacroix nicht daran die Ähnlichkeit der Figuren festzuhalten, sie sehen auf jedem Blatte ganz verschieden aus; er gab jedesmal nur eine Situation. Diese ist ihm so sehr die Hauptsache, dass er eine Figur und wäre es auch eine der Hauptpersonen des Stückes, die ihn in dieser Situation nicht besonders interessiert, einfach vernachlässigt. In dem Blatte „Ich bin so frei nur grad hereinzutreten", wo Mephistopheles ganz vortrefflich, grauenerregend und zugleich ergötzlich erscheint, ist Gretchen nicht viel mehr als eine Puppe; und Faust in Auerbachs Keller sieht aus wie ein Statist. Aber der Vorgang ist immer mit einer erstaunlichen Verve zur Anschauung gebracht, am besten in den dramatischen Szenen wie Valentins Tod, Auerbachs Keller.

Manchmal sieht es aus als habe Delacroix bei seinen Lithographien an das Puppentheater gedacht. Die absichtlichen starken Drehungen der Köpfe wie, zum Beispiel, auf dem Blatte „Mein schönes Fräulein, darf ich wagen" erinnern daran. Schon aus dem Titelblatte sieht man was er sich unter dem Faust vorstellte. Er hat da Goethes Kopf als Relief gezeichnet, die Züge stark übertrieben und ringsherum einen wahren Teufelsapparat mit Gerippen usw., das Ganze bekrönt von einer Eule. Vielleicht dachte er gerade den deutschen Charakter besonders gut getroffen zu haben. Die Franzosen sehen ja in E. T. A. Hoffmann den wahren Repräsentanten deutschen Wesens.

Ganz unübertrefflich ist die Technik. Sie ist tatsächlich nur Sprache, nur Ausdrucksmittel, frei von jeder Koketterie. In den ruhigen Szenen ist sie ruhig, die Schraffierungen regelmässig; in den wilden dramatischen ist sie heftig, die Striche scheinen mit fliegender Eile hingesetzt zu sein, aber jeder Strich sagt mit Energie, was er zu sagen hat. Mit das Schönste an dem Werke sind die architektonischen Hintergründe, die Strassen mit den alten Giebeln in der einfachen Technik, mit einigen Strichen wundervoll hingezeichnet. Zu bedauern ist es, dass die guten deutschen Faustillustrationen, die man den Delacroixschen entgegenstellen könnte, namentlich die obenerwähnten von Cornelius, so ganz unbekannt sind, während die süsslichen, sentimentalen, wie die Crelingschen, sich einer grossen Popularität bei uns erfreuen. —

Unter unsern lebenden deutschen Künstlern ist übrigens einer, dessen Art eine grosse Verwandtschaft mit der Delacroix' hat und dessen Illustrationen besonders an diese hier erinnern. Ich meine Slevogt. Beide sind Rubensfamilie, in Beiden lebt die feurige vom Realen entfernte Phantasie des Vlämischen Meisters.



DIE NEUERE MALEREI IN DER SCHWEIZ

VON

JOHANNES WIDMER

Es will etwas heissen, wenn ein Volk wie das der Schweiz in kurzem Abstand und mit innerem Zusammenhang der Welt zwei grosse Meister schenken kann. Aber das Ereignis ist noch bedeutender, wenn nicht nur zwischen den beiden Grossen ein Entwicklungsband besteht, sondern wenn sie sich genauerer Betrachtung auch als die reifen Früchte einer allgemeinen Kultur erweisen. Böcklin und Hodler stehen so nebeneinander; und zwischen ihnen wirken andere Künstler, die wiederum starken Volkstrieben Ausdruck schaffen und zugleich hohen Eigenwert besitzen. Adolf Stäbli und Cuno Amiet treten zeitlich so an zweiter Stelle hervor.

Wem es gelingt, die Gesamtheit des Schaffens von Böcklin und Hodler, aber auch von Stäbli und Amiet als ein Ganzes zu sehen, und wem es obendrein erlaubt ist, sich eine geschlossene Reihe alter Schweizerstädte daneben vorzustellen, der wird eine merkwürdige Übereinstimmung wahrnehmen. Von Stein am Rhein und Schaffhausen bis nach Freiburg und Genf gibt es der Orte noch genug, die mit straffen Gassen wehrhaft alter Bürgerhäuser, mit Fresken und Brunnensäulen gerade so aussehn, als könnten Hodler und Böcklin ihre strebenden Fassaden und behaglichen Lauben, Amiet und Stäbli ihre ernsten Zunftstuben und leuchtenden Glasgemälde ausstaffieren. Freilich sind es alte Städte; aber schlingt sich nicht ein frischer Kranz fester, rotbedachter Quartiere rings um sie herum, die mit Freiheit die alte Form erneuern? Die Schaffenskraft lebt auf, und weist vom heroischen Schweizerbund der Glanzzeit zur tatenmuntern Gegenwart herüber.

❀

Böcklin ist in diesem geschichtlichen Gewoge die Aufgabe zugefallen, den steilen Berg aus dunklem Tal wieder hinanzuklimmen. Darum musste er danach trachten, Glück und Glut aus Alt-Holland, Deutschland und Italien in seine Kunst herüberzunehmen, damit die Flamme seiner Persönlichkeit Nahrung habe. Vielleicht ist er dadurch von seiner Bestimmung und Begabung in etwas abgelenkt worden. Aber die herkulische Anstrengung, die Mannigfaltigkeit edler Traditionen in seiner Arbeit zu verschmelzen, ist ihm und Anderen zugut gekommen. Und nie ist er ganz von seinem Grund gewichen. Denn abgesehen davon, dass sich sein fester Bildbau bis zu Hodler wiederfindet und ihn als nationale Kraft erscheinen lässt, dringen seine Jugendgesichte in Form und Farbe, und in strahlendem Humor durch allen klassischen Firnis, durch alles romantische Märchentum hindurch. Böcklins Kunst atmet die lachende Brunst der Völkerwanderung, sie stimmt zu der Zeit, wo unsre Ahnen in Burgund, Deutschland und Italien einbrachen und sich im Strahl der Renaissance, in geraubtem Prunke, sonnten. Die wilde Kraft, rasch Erstrittnes sich schmuckvoll anzueignen, die damals in jedem helvetischem Reisläufer waltete und aus aller Herren Ländern Schönheitsreflexe auf die Heimat warf, ist sein echtes geläutertes Eigentum.

❋

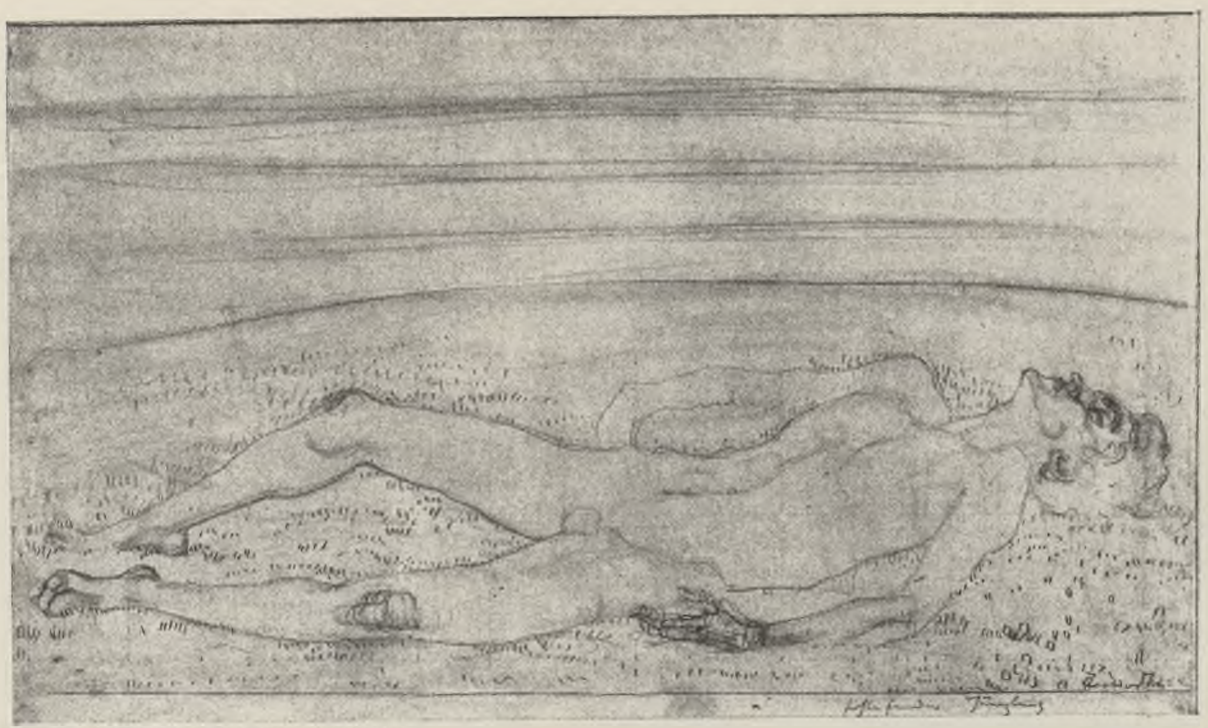


FERDINAND HODLER, STUDIE. ZEICHNUNG

Die prächtige Last, die Böcklin so nah an uns herangetragen, hat Hodler aufgenommen. Wenn Böcklin die neuerwachte Kraft bedeutet, die sich in kernig bunter Malerei mit Totentänzen, Sinnsprüchen und Susannen in lachend satten Farben mitteilt, so wirkt Hodler, der Monumentalmaler, dicht neben ihm, wenn auch auf höherem Gerüst. Er ist Einer, der vom Altargemälde ausgegangen und zu freier, gedankenvoller und formentrunkner Monumentalität gelangt ist. Was jetzt mühsam mit schwerer Theorie von ihm errungen werden muss und Parallelismus heisst, lag ehedem in natürlicher Gegebenheit in jeder Fensterflucht. Die schlanken Gesellen, die heute unter entstellender Tracht erst entdeckt werden müssen, ergingen sich elastisch in



FERDINAND HODLER, TELL



FERDINAND HODLER, STUDIE, ZEICHNUNG

schmiegsamem Gewand auf Markt und Platz. In Hodlers Werken atmet bewusst und unbewusst ein Umgestaltungswille. Alle echten Anlagen und Kräfte und Formen sollen sich unverhüllt zeigen. Eine kühne und entschiedne Mischung antiken, nach einer zweiten Renaissance verlangenden Fühlens und Sehens, arbeitet in ihm. Das Elementare der Menschheit schwillt in ihm bis zum Schlachtruf an. Alle seine Helden treten gegen Enge und Erbärmlichkeit und Lebensmüde in den Kampf. Für das Recht des jungen Geschlechtes zur Ekstase seines Sinnesfrühlings, für die Tageshelligkeit der grossen Liebe und jede ins Weite ausschreitende Empfindung scheuen sie nicht Blut und Wunden. Darum hat ihnen der Meister auch so machtvolle Frauen beigegeben, in denen alle heroischen Legenden vom Weib aufleben.

*

Mit Amiet ist diese gewaltige Auffrischung des schweizerischen Empfindens schon ganz auf der sonnigen Höhe der Gegenwart. Wie er selber auf der satten, grünen, früchteschweren Hochebene wirkt, wie er selber auch sich ein Haus voll Sonne errichtet hat; wie er im Bau des Hauses tausend lebendige Kunstaugenblicke erlebt, und mitten im geschäftigen Mitthun ihrer ein Dutzend aus dem warmen Eindruck gedeihlichen Wachstums festgehalten hat. In seiner neuen Werkstatt hab' ich früh im Frühling aus dem letzten Sommer stammende Pastelle gesehen, die mir ein wahres Bilderbuch „vom neuen Leben" öffneten. Da war eines, das ich hier skizziere. Ein Stück roter Mauer war eben merklich aufgestiegen; zwei Maurer neigten sich davor einander entgegen und legten behaglichen Fleisses Stein auf Stein; im lohen Mittagslicht lachte das formvolle Rund zwischen ihnen so verheissungsfroh, dass es den geschäftigen Bauherrn im Vorübergehn packte und zum Festhalten nötigte. Aus solchen fruchtbaren „Augenblicken" entstehn aber mehr und mehr alle seine saftigen Werke, und eben daher rührt auch ihre ruhevolle Wärme und Einfachheit.

Amiet hat die Vorarbeit Böcklins und Hodlers, wiederum in selbständiger Natürlichkeit, um die Werte des Impressionismus erhöht und diesen dadurch in der Schweiz eingebürgert. Jetzt hat der Impressionismus in unseren Landen Heimatrecht. Schon zeigt er ganz unleugbare Sondereigenschaften. Sein Theoretisches wird von Land und Leuten aufgezehrt. Man bemerkt bereits, wie Künstler, die dem Schlage Böcklins oder Hodlers oder Amiets selber angehören — denn alle Drei stellen in der That auch physiologisch Hocherscheinungen weit-



FERDINAND HODLER, DEKORATIVES GEMÄLDE

MIT GENEHMIGUNG DES KUNSTVERLAGES H. O. MIETHKE, WIEN



CUNO AMIET, BILDNIS

verbreiteter schweizerischer Typen dar — durch den Impressionismus gewissermassen durchgebrochen sind und ihn schlankweg zum Ausdrucksmittel des ursprünglichen und über jede Zeitform erhabenen Temperaments verwertet haben.

❀

Adolf Stäbli scheint nicht so machtvoll als die anderen Drei. Anderseits teilt er doch viel heimische Eigenschaften mit ihnen; mit Böcklin das schwelgerisch Versonnene, mit Hodler sehr verhüllt, aber am Ende unverkennbar eine unverbrüchliche Straffheit der Farbbänder über das Bild hin, und mit Amiet ein orgiastisches, farbenschweres Sich-Ergiessen. Er ist in Weichheit und mit Würze eine Art von Sammler all der markanten Eigenschaften der Entschiedeneren. So müssen wir Stäbli die Vermittlung eines elegisch-aristokratischen Empfindens zuerkennen. Seine Entwicklung ist von Schirmer zu Corot und Ruysdael-Rembrandt gegangen. Aus der Lehre dieser Künstler und aus seiner verschwiegenen Natur ist jener grandiose Bewegungszug hervorgegangen, jener grossdimensionale Stil, massige, schwere, düsterüppige Dunkelheiten gegen verheissungsvolle Hellen auszuspielen. Sein Typus erfüllt sich aber erst mit Frank Buchser.

❀

Jedem dieser vier Meister steht nun eine Genossenschaft zur Seite, die mit immer neuen Kräften auf den Schauplatz tritt. Bald ist der, bald jener Schlag der erspriesslichste, und es ist verständlich, dass Hodler und Amiet eben jetzt am hellsten leuchten. Aber auch Stäbli hat einen festen und tüchtigen Stamm Sinnverwandter. Böcklins Sippe ist edel, aber klein. Alles in allem sind die Schweizer Künstler ziemlich ausnahmslos im künstlerischen Sinne Das, was der Franzose im allgemein menschlichen Sinne sauvage nennt, und was sich am ehesten als „ungesellig" übertragen lässt. Sie da oder dort einreihen, heisst also nicht sie in ein bestimmtes Regiment pressen, aus dessen Verband es keine Entlassung gäbe. Es kann, nach dem feinfühligen Ausdruck Konrad Ferdinand Meyers, nur von „Ähnlichkeiten und Geschwisterzügen" die Rede sein.



FERDINAND HODLER, ENTWURF, ZEICHNUNG

❀

Arnold Böcklins Geistesfamilie sei die erste Stelle eingeräumt. Sie macht, ganz im Gegensatz zu der oft gegen den Ahnherrn gerichteten Bezichtigung, herzlich wenig Geräusch. Albert Welti ist Böcklins Statthalter auf Erden. Noch mehr als Böcklin hat er dessen Schwergewicht vom romanischen Gepränge in die gute deutsche Stadt um 1600 hin verlegt. Noch mehr als in Böcklins

derte, an der Glaubensänderung als schlagfertiger und höchst eindeutiger Dichter mitzuwirken.

Diese leistungsfrohe Vielgestalt, worin Erlebnis und Kunst einander ineinemfort auf die Beine halfen, ist besonders in Welti rege. Hans Sandreuter dagegen ist schon etwas Paradist in seinen ausgedachten Stücken; er brachte Pariser Schliff und heimisch-böcklinische Wärme in seinen Landschaften zusammen. Jakob Bosshard ist mehr faunisch, noch fehlt ihm aber die Klarheit, unter deren Gesetz selbst bei Böcklin solche Wesen stehen, und Hänny, ein bernischer Bildhauer, ist für die Malerei wohl noch zu dantesk und skulptural. Neben Diesen regt sich noch manche junge, verheissungsvolle Kraft.

⁂

Lässt es sich von Hodler reden, und gleich nachher von seinen Verwandten?

Freilich, wenn man sich dazu überwindet, stellen sich einige ungewöhnlich kräftige und sehnige Persönlichkeiten gleich ein. Der erste ist Max Buri. Ohne irgendwie von Hodler abzuhängen, stimmt seine Art mit zwei Perioden von dessen Entwicklung überein. Da ist der Hodler von 1890 etwa, der anfing, seine Menschen aus der strengen und engen Haft seiner Straffheit zu freierer und grösserer Bewegung zu entlassen. Bei Hodler selbst führte das zum Freskenstil. In Buri muss ein ähnlicher Vorgang seiner Kunst vorausgegangen sein: aus Anschauungen, die ehedem und Andern höchstens zum bäuerlichen Holzschnitt reichten, vermag er plötzlich das ganze Volk in seinen Urformen, Trieben und Animalitäten zu gewinnen. So dass auf einmal aus zwei jassenden (Karte spielenden) Bauern ihr ganzes Thal, Land, Volk Einen anblickt, gross, flächig wie Wiesen, in der Heiterkeit des weiten Himmels und glänzender braun-weiss-blauer Farbigkeit. Sein frischer, satt-ebener Landschaftsstil steht der neuern Phase von Hodlers Landschaft nah.



FRANK BUCHSER, DAME IN WEISS (1860) — MIT ERLAUBNIS DES MUSEUMS SOLOTHURN

Werk spielt die saftige Einzelheit im Sinne der lebhaft gleissenden Glasgemälde, des gewürzten Schwankes in beidgeschlechtiger Badestube und der drastischen Bibelillustration die führende Rolle. Das tritt besonders auf Bildern zutage, die ziemlich unverhüllt, oder überhaupt gar nicht verhüllt, sondern ganz im unverdorbenen Allmendgefühl der Vorreformation, an Böcklin anschliessen. Innerhalb dieser Beschränkung ist aber Weltis Skala ebenso reich wie glühend, es steckt etwas lutherisches Ungestüm darin, Hans Sachsische, naive Klugheit und Findigkeit, und die muskulöse Wucht unseres Niklaus Manuel, der ja imstande war, seinem Bern als Maler, Scheibenzeichner, Rat und Feldhauptmann zugleich zu dienen, was ihn nicht hin-

Eine andere, milde, fast zärtliche Note klingt aus Boss, der merkwürdigerweise mehr mit Hodler unmittelbar zu tun hat. Er formt die Tafeln wie Dieser, aber da ihm die historische Triebidee nicht eignet, die dem kulturkämpferischen Naturell Hodlers — kulturkämpferisch in einem allgemeinen, ewigen und dem Genialen eigentümlichen Sinn — angeboren ist, so rührt ihn Anmut oder Not des Tages, und das Zeug, in das Hodler z. B. seine Menschen kleidet, wird sogar und gerade um die Ärmsten, weicher. Selbst die Natur erfährt eine derartige, feingestimmte und auf linde Gesamttöne eingestellte Metamorphose.

Cardinaux steht zwischen Hodler und Amiet.

Und vermittelst des Eindruckes, den Hodler auf sie ausübt, streben auch Bolens, Würtemberger, Widmann, Emmenegger in die Höhe.

*

Dass ich Amiet allein als Vorkämpfer des schweizerischen Impressionismus nannte, war ökonomisch bedingt. Giovanni Giacometti würde sonst dasselbe sachliche Recht auf diesen Rang haben. Er geht auf ganz ähnlichen Pfaden wie Amiet. Liebt Dieser mehr die warme Sonnigkeit des Nachmittags und Abends, so ist der italische Bündner morgenfroh und hellen Lichtes trunken. Der Glast, der von Hang, Wald und Alpenstrasse her seinem Hause zuströmt, schafft ihm seine Urbilder und Bilder vor. Beide, Amiet und er, sind von Segantini einst weithin geleitet worden. Aber ob sie nun die breite Spur seines Panoramatismus oder die schmälere seines religiös gelenkten Schwärmens befremdete, genug, sie wandten sich Paris zu. Das entliess Giacometti, offenbar mehr als Amiet, mit einer allgemeinen Aufmunterung zum Gestalten aus der Lichthülle als mit entscheidender Form. Es ist dargetan, wie sehr diese Überzeugung in der Schweiz Wurzel schlug. Wenn Einer erst Land und Leute



MAX BURI, KINDERBILDNIS



GIOVANNI GIACOMETTI, MUTTER UND KIND

als Gegenstände findet, die er liebt, so wird aus dem theoretischen Licht, wenn es wirklich aus eignem Öle brannte, rasch genug ein dauerndes und wirkliches, das stärker strahlt als die grellste Sonne, die Einer mit dem Expresszug in fremden Landen finden mag.

In diesem Sinne möchte ich Ernst Geiger hier anreihen. Von einer leis an Hans Thoma anklingenden Auffassung der Natur ist er ausgegangen. Dann aber hat ihn der Selbstwert der Malerei ergriffen. Amiet besonders hat ihm darüber die Augen aufgetan. Und jetzt erleben wir in ihm einen Künstler, der dem Gegebenen mit selten hoher Objektivität und einem männlichen Wohlgefühl an seinen versteckten Ordnungen gegenübersteht. Sein Impressionismus wirkt sich, mit hellem Vibrieren der Farbe, immer mehr in schlichten Formakkorden vornehm einfacher Stillleben und Landschaften aus.

❊

Aber die Schar ist noch viel dichter. Nur umfasst alle Künstler, deren ich hier im Zusammenhang mit Amiet gedenken müsste, noch ein anderes Band. Sie entstammen dem Welschland, wie wir unsern französischen Westen nennen. Ich will sie damit nicht nach Paris entlassen: es ist ihnen zu Hause wohl genug, und manche ererbte Kluft trennt sie von der Metropole. Indessen bilden sie doch einen friedlichen Sonderbund. Die Form herrscht stärker in ihnen als die Leidenschaft, es sei denn, dass jene in einigen von ihnen ihrerseits zur Leidenschaft anschwelle. Unter sich fühlen sie wiederum mancherlei Unterschiede, die sich vielleicht schon historisch fassen lassen.

Eine erste Gruppe tritt uns in Louis Rheiner, Abram Hermenjat und René Auberjonois entgegen.

Louis Rheiner taucht ganz in jenen feinen, gleichmässig molligen, fluiden Luminarismus ein, der vor einem Vierteljahrhundert von Paris ausging. Er gehörte zu dem Kreis der Formelfinder. Er badet sich ganz in reiner Schimmerluft. Er organisiert nur leichthin. Manchmal nur verdichtet sich der Hauch, und drum streben ihm, wolkenhaft

weich auch so noch, Flammen innigeren Genusses aus dem traumhaften Paradies entgegen.

Von René Auberjonois würde ich noch vor kurzem gesagt haben, der Reiz distinguierter Zeichnung schmiege sich in seinem Schaffen so nah den ausgesuchten Farbenklängen an, dass man sich in preziöse Enge gebannt fühle. Mir ist jedoch inzwischen ein Bild zu Gesicht gekommen (eine Amme, die das Kind in reichem Wickel wiegt), das solches Urteil als Vorurteil hinstellen würde. Die Lichter, die auf das Zeug fallen, sind so persönlich, die blauen Streifen im Weiss so unsäglich formend, dass sich jene Selbstbeschränkung als kultivierte Beharrlichkeit erweist.

Nach der Komposition hin bereitet Bille auf köstliche Werte vor. Und Vallet setzt in beidem die Bewegung dieser zweiten Art unserer Impressionisten so machtvoll fort, dass aus dem Aufstieg Rheiner, Auberjonois, Hermenjat eine wahre Stosskraft resultiert. Die Entschiedenheit, womit Vallet in instruktiven Durchblicken durch Fenster, Türen und andere günstige Hindernisse sich den Bildbau, und die Innerlichkeit, kraft deren er sich im Nachschaffen der Einzelform satteste Farbe gesichert hat, treten in dem Bilde einer Walliser Bäuerin voll zutage. Die festen Streifen Hausmauer, Laube, Dorf, Bergwelt geben ein lebhaftes Gefüge, und bedeutende Farbenklänge, das Rot der Ziegel, das Blau der Jacke, das prachtvolle Tiefgrün der Schürze mit dem Korallenrot des Rosenkranzes darauf bringen eine feierliche Gegenwart zustande.

Vallet hat zweifellos manches von Otto Vautier empfangen, um zu werden, was er jetzt in aufstrebender Selbständigkeit bedeutet. Nur dass in Vautiers Werk ein sensuelles Braun, ein Linienspiel und Bewegungstreiben webt und wuchert. Vautier ist im glücklichsten Sinn reiner Künstler. Er ist wohl der schweizerische Maler, der das Schmiegsame, Tanzende, ewig Elegante des Weibes am innigsten und am rechten Punkt erfasst und darstellt. Das ist überhaupt seine Note: seine Eleganz ist warmherzig, leichtgemut und doch mit Glücksschauern durchsetzt, von schmeichelndem Tasten bebend.

✻

Es ist nicht Zufall, dass alle die erwähnten Welschen mit Genf eng zusammenhangen, wenn nicht gar verwachsen sind. Hat diese Stadt doch sogar die Berner Hodler und Trachsel an sich gefesselt. Genf ist unser Paris. Aber zugleich erkennen wir uns selber noch darin. Kultur braust von Italien, Frankreich und aus der Schweiz her. Die Dominante ist zurzeit unsicher.

Bis jetzt war es die abgeklärte Klassizistik der



ERNST GEIGER, SONNE



E. BOSS, MITTAGSRUHE

Franzosen, ins Protestantische und ein wenig ins Alpine übersetzt, Anregung aus Paris setzte sich je und je in Rousseau und Pradier, in Calame und Diday, in Menn und Monnier um. Und so lässt sich fürs Malerische insbesondere eine städtische Genealogie aufstellen, die von Calame und Diday zu Menn und von Menn an Hodler, Vautier, Vallet, Trachsel heranführt. Von Neuenburg her giebt der ersten Generation Leopold Robert, und aus der Waadt Charles Gleyre Halt. Das war klassizistisch-elegische Kunst. Menn steht zwischen ihr und Barbizon. Wenn von ihm ein Weg zu Hodler führt, so rührt das von seiner strengen, lautern Sachlichkeit und seinem untrüglichen Gleichgewicht her. Es scheint mir aber, als ob die melancholische Empfindungsweise eines Rehfous seine natürlichere Nachfolge sei. Aus Menn und Calame und Diday zusammen erklärt sich auch ein guter Teil von Girons, Burnands und Paul Roberts Schaffen, worin eine realisierende Romantik und ein vorsichtiges Ausschauen nach den Impressionisten hin eine vornehm gedachte, aber unfeste und tastende Kunstform erzeugen. Eine Kunstform allerdings, der bislang die Gunst der Gebildeten zufällt. Das sind die Antipoden der Moderne.

*

Für den Historiker der grossen Kunst unserer Zeit werden diese rückwärtsschauenden, zaghaften, in Form und Farbe schwankenden Naturen, die Burnand und die Paul Robert, die noble und stumme Statistenschar abgeben, gegen die er Hodlers Ringen, sich stemmen und stählen sieht. Wir dürfen uns diese dramatische Geste noch nicht erlauben. Vielleicht wird später auch die spurenweis schon jetzt vertretene Anschauung vorherrschen, dass Robert und namentlich Burnand in ihrem guten Kerne zu Stäbli hinneigten.

Freilich wird dann ein reinigender Sturm über sie hinwehen müssen.

Ihr Vermittler in die Neuzeit hinüber ist Frank Buchser. Nahmen Jene Leopold Roberts Geist, so erbaute Buchser sich an dessen Form. Er that gut daran. Nichts verführerischer, als den Geist der Vergangenheit nachzuahmen, und nichts heilloser. Denn so opfert man den eignen, und wird eben dadurch unfähig, die lebendige Umwelt zu beherrschen.

Schon daraus geht hervor, eine wie überlegene Natur dieser Buchser, der Autodidakt, war.

Gegenwartstrunken, hat er alle Erdteile beinah durchreist. In einer Zeit, wo Amerika noch Prärie war, hat er Hunderte von Meilen durchritten, sich mit Rothäuten gebalgt und Friedenspfeifen geraucht. In Afrika ist er herumgetollt und hat zum Reiz des abenteuerlichen Indianertums den beduinischer Kultur genossen. In seinen alten Tagen hat er sich noch in Albanien herumgetrieben. Überall aber



MARTHA CUNZ, SELBSTBILDNIS

gezeichnet, aquarelliert, gemalt. Seine Arbeitskraft scheint keine Grenzen gekannt zu haben und reicht auf ihren Höhen ins Geniale weit hinein. Die ererbte Form hat er unablässig aus seiner starken Eindrucksfähigkeit und Weltkenntnis bereichert und verinnerlicht. Das Tiefe der Grasgründe um den Mississippi, mit dem huschenden Treiben der jagenden Stämme; das Sonnendasein der Sahara-doch über alle andern wegragt. Es war gegen 1860. Eine Dame in Weiss malt im Schatten eines sonnendurchstrahlten Baumes; ein weisser Schirm liegt neben ihr ins Gras geworfen; die Folge und Lage der bläulichen Weiss im grün-gelb-grünen Grund, die schwelende Sattheit aller Farben, ihr gleichmässiges Leuchten ist wundervoll. Hier steht er dicht neben Manet.



EDOUARD VALLET, SONNTAGSMORGEN

araber und balkanisches Fels- und Volksgewirr ist wie von Adleraugen gesehn.

Manchmal schlug sein immer im Umkreis künstlerischer Klarheit schaltendes Temperament über seine Zeit hinaus. Dann wurde er Entdecker. Als Böcklin seinen „Pan im Schilf" und Menzel seine „Interieurs" fand, in ungefähr denselben Jahren gelang Buchser, — er weilte damals in England, — ein Wurf sondergleichen, der ganz in der Linie seines Strebens liegt und darin Gegenstücke zählt, aber

Wie es den Weltwanderer, der Buchser war, immer wieder in die Schweiz zog, obschon er auch heute noch hier mehr nur in Künstlerkreisen zählt, so schliessen wir mit seiner markanten Erscheinung an Stäblis Seite den Rundgang durch unsere Kunst.

Nur der Typus, den er mit Stäbli darstellt, ist noch zu würdigen. Der Abstand, der auch ihn noch von dem Partner trennt, wird von Otto Frölicher, dem Dritten im Bunde, ausgefüllt. Dessen Entwicklung ist der Stäblis, dem er innig befreundet war,



ALEXANDER PERRIER, ABEND

sehr ähnlich. Als Charakter ist er weniger pathetisch, aber seine Töne sind zahlreicher und farbiger. Vielleicht flammt er nicht so hoch auf, aber sein mittlerer Zustand zeigt ihn über Stäbli. Maler ist er vollauf so sehr wie Die von Barbizon. Reste eines scharflinigen, in typischer Farbigkeit verharrenden Spätklassizismus deuten auf den frühen Buchser hin.

In Anbetracht der ausgeprägten Charaktere Stäblis, der zu Böcklin, und Buchsers, der zu Hodler



EDOARDO BERTA, WIESE IN BLUTE

hinüberleitet, sind die Künstler ihrer Richtung teils dem Einen, teils dem Andern benachbart.

Die melancholischen Poetennaturen halten sich zu Stäbli, Wilhelm Ludwig Lehmann vor allem. Neben Toni Stadler tut er seines einstigen Meisters andauernde Bedeutung ganz in vordern Reihen der Sezession dar. (Auch überm Dachauer Moos schwebt dann und wann des Schweizers abgeschiedner Geist.) Wie Stäblis ist auch seine Sprache ruhig, mit der Ganzheit des Menschen und Werkes wirkend, innerlich. Als friedevoller Terminus über der Scheide von Zeitaltern ergreift er am tiefsten. Dann wird er ein Hölderlin. Und dank seinem dauerhaften Lebenswillen, eine Art süddeutsch-schweizerischer Leistikow. Nicht so mannigfaltig, aber mit strömenderer Herzenswärme. Ihm stehen Carl Theodor Meyer-Basel, der zarte Wilhelm Balmer und Otto Gampert nahe.

Härter sind gegen aussen Hermann Gattiker und Emil Anner gepanzert. Auch haben sie nicht nur zu dem schönen Weltschmerz ihres Meisters, sondern, selber im Kampf gereift, auch zu festeren Naturen Fühlung. Anners Sehnsucht geht nach dem Nürnberg Albrecht Dürers, Gattikers Neigung nach dem Rom der Renaissance, wenn nicht nach Benvenuto Cellinis Vaterstadt. Weil sie aber im heutigen Leben fest genug begründet sind, so geht ihr unmittelbares Formgefühl mit den Alten Legierungen ein, die über jede Altertümelei erhaben sind. Sie sind zwar Beide, wie der ihnen nahestehende Karl Stauffer es gewesen, mehr Radierer. In Gattikers Bildern spielt ein saftiger, nüancierter, im Schmelz an Böcklin, in der Energie an Hodler gemahnender Kontur die Hauptrolle. Sein Gesicht ist schweifend und träumerisch wie das des Farbendichters; aber kühn und knapp liegt, wie in Hodlers Landschaften, da, was er einmal hingeworfen. Anners hervorragendstes Bild ist wohl ein Maimorgen, merkwürdig in der Bindung scharf beobachteter Einzelheiten und verwehender Silbernebel in der Ferne. Aber das Gewissen dieses Künstlers ist auch dem Nahen gegenüber nicht nur sachlich, sondern künstlerisch: bis auf den kleinsten Fingerdruck ist sein Strich charakteristisch und edel. Seine sehr persönliche Art berührt sich mit dem Reiche Siecks, der lange nach ihm aufgetaucht ist, und scheint einen kapriziösen Fortsetzer in dem sinnlicheren, raffiniertern Oskar Tröndle zu



FELIX VALLOTTON, DIE RUHE

finden. Aber auch Trachsels Kunst taucht Einem von ferne auf, wenn man sich in seinen Anner versenkt. Edoardo Berta ist, jenseits der Alpen, und trotz mannigfacher Verwandtschaft mit Segantini, Dritter im Bunde. Wie fein entweicht er dem irredenten Kunstgeräusch! Ein zarter Pan, ja fast eine Oreade. Über all seinem mit inniger Heimatsliebe geschwellten Werk ergeht ein Zittern und ein Wispern. Die sanfte Schönheit des Übergangs vom Norden zum Süden, vom scharfen Hochgebirg zur hingegossnen Ebene, von mannhafter Innigkeit zu rednerischem Symbolismus hat in ihm einen gewissenhaft-seligen, melodischen, auserwählten Interpreten.

Noch um einen Grad weltlicher ist die dritte Gruppe, die mit innersten Organen hergehört. Mit einem Lodern lichter Lebenslust, als Einer, der mit offner Brust sich singend durch die Lande schlägt, ist mir von einem seiner Waffenkameraden Hauptmann Hans Beat Wieland geschildert worden. Seine Gemälde bestätigen es. So haben seine einsamen Schneewehen im gleissenden Sonnenlicht etwas prächtig Sinnliches, Weiches, Schmelzendes. Eindringlicher, wenn auch weniger entbrannt, ist Martha Cunz. Ihr Malen hat im flottesten Sinne etwas Robustes, Urwüchsiges an sich, hat Das, was in der Schweiz „vaterländisch“ heisst. Sie hat auch den Gesamtton fest in der Hand, wenn nicht gar in der Faust. Energische, erdige, zwischen Braunrot und Gelbgrau liegende Farben. Hier herum ist wohl in Zukunft auch U. W. Züricher zu suchen.



RÉNE AUBERJONOIS, EINGESCHLAFENES KIND. PASTELL

Auf dem Gebiete des Genre hat die Schweiz



ALEXANDER PERRIER, SPAZIERGANG

seit Freudenberger und König eine Anzahl Meister erlebt, vor denen wir füglich einen Augenblick anhalten dürfen. Auch von ihrem Schaffen wird die Zeit noch eine scharfe Auswahl treffen müssen. Aber dann werden Albrecht Anker, Rudolf Koller, Robert Zünd, Raphael Ritz, Stückelberg und selbst Konrad Grob sich auch vor dem hellsten Licht nicht zu scheuen brauchen. Dann werden sie sachte über die Grenzen weg an die Seite der Decamps, Corot, Daubigny rücken. Wie lebendig sie sind, beweist auch die Tatsache, dass manche unserer tüchtigsten jüngeren Kräfte, wie Elmiger, Ruch, Herzog sich an ihnen emporarbeiten. Auch Adolf Thomann ist ihnen einigermassen zuzugesellen und ebenso Rüegg und E. Weber.

❁

Ich hielt darauf, der europäischen Kulturbewegung den schuldigen Tribut nicht vorzuenthalten. Eine angenehme Betätigung ist es sogar, wenn es möglich ist, zu gleicher Zeit seine eigenen Stammesbrüder in der weiten Welt einzubürgern. Sogar der Schmerz um verlorne Söhne wird so gelindert; es giebt Verluste, die eine Glorie des verlierenden Teils bedeuten. Die Schweiz hat Übung in diesem stolzen Weh: kaum ein Volk, das soviel tatkräftige Söhne ans Ausland abgetreten hat. Besonders Künstler hat von Holbeins Tagen an dies Los getroffen. In unsern Tagen sind es besonders zwei: Felix Vallotton in Paris, und in Berlin Karl Walser. Aber, so froh sie in alle Ferne ritten, der heimatliche Stern ist ihnen treu geblieben. Aus wie echt schweizerischem Gefühl Vallotton schafft, bezeugt der Eindruck, den jüngst eine umfassende Ausstellung in Zürich hervorrief. Und der Quell, aus dem Karl Walser am reinsten schöpft, strömt aus denselben Tiefen, die sein Bruder, der Dichter, in den „Geschwistern“ Tanner geschildert hat.

Wir gehen offenbar in unserer Kunst einem grossen Fest entgegen. Holbein hinter uns — mit uns Böcklin, Stäbli, Amiet, Hodler —, und vor uns Trachsel, Perrier; und vielleicht ein grosser Unbekannter? Bei alledem ist hier nur von der Malerei im engsten Sinn gesprochen. Und auch da nur vom Ölbild, wenige Seitenblicke abgerechnet. Aber das Pastell eines Vallet, Vautier, Amiet; das Aquarell mit Muret, Giacometti, Geiger, Senn; vor allem aber die ganze Formenwelt der Graphik, wo einige der hier nur gestreiften Maler, Thomann, Anker, Stauffer, Gattiker und insbesondere Anner, Martha Cunz, Alice Bally,

Hanna Bay, Cardinaux erst recht sich entfalten: was für ein vollkünstlerisches Schweizertum würde Einem da entgegenbrechen. Von Vallotton, Steinlen, Kreidolf, Walser, Grasset gar nicht erst zu reden. Die Skulptur würde sich als schattend starker Baum mit mannigfachen Ästen, (Leu, Lanz, Siegwart, Haller, Zimmermann, Angst, Vibert,) darüber heben. Und überall würden sich, scheint mir, die aufgedeckten Richtkräfte waltend zeigen. Erst so würde sich auch die umfassende und wuchtige, von der Kunst der Farbe zu der des Raums und zu allen Musen reichende Erneuerung unserer Art ganz einprägen. Hodler und Gotthelf; Böcklin, Keller, Spitteler; Philippe Monnier und Albert Trachsel, die Brüder Walser: welche wundervollen Paare und Dreieinigkeiten!



MARTHE STETTLER, VORFRÜHLING IM PARK



BRIEFE

VON

CHARLES BAUDELAIRE

An Théophile Thoré.

Werter Herr.

Ich weiss nicht, ob Sie sich meiner und unserer einstmaligen Diskussionen noch erinnern. Die vielen Jahre sind so schnell vergangen! .... Ich lese sehr eifrig, was Sie schreiben, und ich möchte Ihnen für das mir bereitete Vergnügen danken, dass Sie meinen Freund Manet in Schutz nahmen und ihm ein wenig Gerechtigkeit widerfahren liessen. Nur sind einige Kleinigkeiten in den Anschauungen, die Sie äussern, zu berichtigen.

Herr Manet, den man für verrückt und verbohrt hält, ist nur ein sehr biederer, sehr einfacher Mensch, der sein Möglichstes thut, um vernünftig zu sein, der aber unglücklicher Weise von Geburt an im Ruf eines Romantikers steht.

Das Wort „Abklatsch" ist nicht richtig. Herr Manet hat Goya nie gesehen; ebensowenig Greco; Herr Manet hat niemals die Galerie Pourtalès gesehen. Das scheint Ihnen unglaublich, aber es ist wahr.

Ich habe selbst mit Erstaunen diese geheimnisvolle Uebereinstimmung bewundert.

Zur Zeit, da wir uns noch an dem wunderbaren spanischen Museum erfreuen durften, das die stupide französische Republik, in ihrem widersinnigen Respekt vor dem Eigentum, den Prinzen von Orleans, zurückgegeben hat, war Herr Manet noch ein Kind und diente auf einem Schiff. Man hat ihm soviel von seinen Nachahmungen Goyas gesprochen, dass er jetzt Goya zu sehen trachtet.

Es ist wahr, dass er irgendwo Velasquez gesehen hat. — Sie bezweifeln, was ich sage? Sie zweifeln, dass solche erstaunliche Formparallelismen in der Natur vorkommen können? Nun — mich beschuldigt man, Edgar Poe nachzuahmen!

Wissen Sie, weshalb ich so eifrig Poe übersetzt habe: Weil er mir ähnlich war. Als ich das erste Mal ein Buch von ihm aufschlug, sah ich mit Entsetzen und Entzücken nicht bloss Vorwürfe, die ich geträumt, sondern Sätze, die ich gedacht, und die er zwanzig Jahre vorher geschrieben hatte.

Et nunc erudimini, vos qui judicatis!... Zürnen Sie nicht, sondern bewahren Sie mir in einem Winkel Ihres Geistes ein gutes Andenken. Wann immer Sie Manet einen Dienst zu erweisen trachten, werde ich Ihnen danken. Ich trage dieses Gekritzel zu Herrn Bérardi, damit es Ihnen zugestellt wird.

Ich werde den Mut oder vielmehr den absoluten Cynismus meines Wunsches haben. Zitieren Sie meinen Brief, oder einige Zeilen daraus; ich habe Ihnen die reine Wahrheit gesagt.

Aus dem demnächst bei J. C. C. Bruns in Minden erscheinenden Bande: Baudelaire: Briefe. 1841—1866. Einzig autorisierte Übertragung von Auguste Foerster.

An Edouard Manet.

Mein lieber Freund. Donnerstag, 11. Mai 1865.

Ich danke Ihnen für den freundlichen Brief, den mir Herr Chormer diesen Morgen gebracht hat, sowie für die Noten.

Seit einiger Zeit habe ich die Absicht, zweimal durch Paris durchzureisen, einmal auf der Hinreise nach Honfleur und dann auf der Rückfahrt; ich hatte das nur diesem närrischen Rops anvertraut und ihn gebeten, es geheim zu halten, da ich kaum Zeit haben werde, zwei oder drei Freunden die Hand zu drücken; aber nach Dem, was mir Herr Chormer sagt, hat es Rops mehreren Leuten mitgeteilt, woraus natürlich folgt, dass mich viele Personen in Paris vermuthen und mich für undankbar halten und glauben, ich hätte sie vergessen.

Wenn Sie Rops sehen, beachten Sie gewisse arg provinzlerische Aeusserlichkeiten nicht! Rops hat Sie gern, Rops hat den Wert Ihrer Intelligenz begriffen und hat mir sogar einige Ansichten über die Leute, die Ihnen übelwollen anvertraut (denn es scheint, dass auch Sie die Ehre haben, Hass zu erregen). Rops ist der einzige wahre Künstler, (in dem Sinn, in dem ich, und zwar vielleicht nur ich allein, das Wort Künstler begreife), den ich in Belgien gefunden habe.

Ich muss noch einmal auf Sie selbst zurückkommen und mich bemühen, Ihnen zu beweisen, was Sie wert sind. Aber es ist zu dumm, was Sie alles beanspruchen. Man spottet über Sie, die Spässe bringen Sie auf; man versteht es nicht, Ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen etc. etc. Glauben Sie denn der erste Mensch zu sein, der in diese Lage versetzt ist? Sind Sie mehr als Chateaubriand und Wagner? Dennoch hat man sich über diese Beiden recht lustig gemacht. Die sind aber nicht daran gestorben. Und um Sie nicht allzu hochmütig zu machen, will ich Ihnen sagen, dass diese Männer, jeder in seiner Art, Muster sind und zwar für eine Menge sehr hervorragender Menschen; und dass Sie, Sie nur der erste in dem Niedergang Ihrer Kunst sind. Ich hoffe, Sie nehmen mir die Unverfrorenheit, mit der ich Sie behandle, nicht übel. Sie kennen meine Freundschaft für Sie.

Ich wollte einen persönlichen Eindruck dieses Herrn Chormer gewinnen, soweit ein Belgier überhaupt als Person in Betracht kommt. Ich muss sagen, dass er sehr nett war und dass Das, was er mir sagt, mit Dem übereinstimmt, was ich von Ihnen weiss, und was einige Menschen von Geist über Sie äussern. Fehler, Schwächen, Mangel an Sicherheit sind ja da, aber es liegt ein unwiderstehlicher Zauber in allem.

Ich weiss das alles; ich war einer der Ersten, die das begriffen haben. Er fügte hinzu, dass das Bild, das die nackte Frau mit der Negerin und der Katze darstellt (ist es auch gewiss eine Katze?), weit bedeutender ist als das religiöse.

An Félix Nadar.

14. Mai 1859.

Wenn du ein Engel wärst, würdest Du einem gewissen Moreau, Bilderhändler in der Rue Lafitte, Hotel Lafitte, Deine Aufwartung machen (ich beabsichtige das Gleiche wegen einer allgemeinen Studie, die ich über die spanische Malerei vorbereite) und Du würdest von diesem Mann die Erlaubnis bekommen, eine doppelte Aufnahme nach der Herzogin von Alba von Goya zu machen, (ein Ur-Goya, ur-authentisch). Die Duplikate (in Originalgrösse) befinden sich in Spanien, wo sie Gautier gesehen hat. Auf einem der Bilder ist die Herzogin in Nationalkostüm; auf dem Gegenstück ist sie nackt, und in der gleichen Stellung, flach auf dem Rücken liegend. Gerade die Trivialität dieser Pose erhöht noch den Reiz der Bilder. Wenn ich jemals Deine Sprechweise gebrauchen wollte, würde ich sagen, die Herzogin ist ein bizarres Weibchen, Bosheit im Ausdruck, Haare wie Sylvestre, und den Hals, der die Achselhöhle deckt, durch ein Schielen angespannt, das zugleich empor- und auseinandergeht. Wenn Du ein sehr reicher Engel wärest, würde ich Dir raten, Sie zu kaufen. Das ist eine Gelegenheit, die nicht wieder kommt. Stelle Dir einen Bonington oder Déveria vor, galant und wild zugleich. Der Mann, dem sie gehören, verlangt 2400 Franken. Für einen leidenschaftlichen Liebhaber spanischer Malerei ist es gewiss sehr wenig, aber es ist immer noch enorm viel im Vergleich zu Dem, was er dafür gezahlt haben kann. Denn er hat mirs selbst gestanden, er hätte sie dem Sohne Goya's abgekauft, der sich in grösster Verlegenheit befand. Wenn Du dem Manne sagst, dass Du mehrere Abzüge machen willst; wird er Angst haben, es Dir zu gestatten, gerade weil dein Name so bekannt ist. Wenn Du Dich dazu entschliesst, dann gieb acht, dass Du die Bilder nicht zu klein machst. Das würde ihnen das Charakteristische nehmen.

Wer ist dieser deutsche Künstler, der eine phantastische oder wundersame Jagd gemacht hat, die bei Goupil zu haben ist? Jedermann rät mir, mich an ihn zu wenden. Ich möchte nicht D., den ewigen Freund Malassis' auch für die Titelkupfer, die ich für meinen Artikelband über Poe brauche (ein von Emblemen umkränztes Porträt), für mein „Opium et Haschisch", meine „Nouvelles Fleurs" und meine „Curiosités".

Du würdest mich sehr glücklich machen, könntest Du mir durch Deine vielen Beziehungen biographische

Daten über Alfred Rèthel verschaffen, den Künstler des „Totentanz von 1848" und des „Tod als Freund", der das bekannte Pendant zum „Die erste Invasion der Cholera im Opernhaus" bildet. Kennst Du Knauss? Er soll etwas darüber wissen

Ich stecke jetzt wirklich fest in der Arbeit drin; bevor ich meine „Curiosité" veröffentliche, mache ich noch einige Artikel über die Malerei (die letzten); und ich schreibe jetzt einen „Salon", ohne ihn gesehen zu haben. — Aber ich habe einen Katalog. Abgesehen von der Mühe, die Bilder zu erraten, ist es eine ausgezeichnete Methode, die ich Dir bestens empfehle. Man fürchtet immer zu viel zu loben und zuviel zu tadeln, auf diese Weise gelangt man zur Unparteilichkeit .....

An Champfleury.

Donnerstag, 25. Mai 1865.

Ich wollte sagen, dass das satirische Genie Daumier's mit dem satanischen Genie nichts gemein hat. Es ist gut, dies in einer Zeit auszusprechen, wo die Bilder bestimmter Persönlichkeiten, zum Beispiel Jesu Christi, durch Schwachköpfe, die ein persönliches Interesse daran haben, entstellt werden.

Manet hat ein starkes Talent, ein Talent, das sich behaupten wird, aber er hat einen schwachen Charakter. Er scheint mir durch den Schlag ganz verwirrt und mutlos. Merkwürdig ist nur die Freude aller Dummköpfe, die ihn verloren glauben.

An Madame Paul Meurice.

Mittwoch, 24. Mai 1865.

Es scheint, verehrte Frau, dass Sie im Geheimen etwas kokett sind, oder doch im Bezug auf Freundschaft recht skeptisch, wenn Sie Ihre Krankheit willkommen heissen in der Hoffnung, dass Sie dadurch interessanter erscheinen. Ich schwöre Ihnen, Sie brauchen nicht erst zufälligen Schmuck und überdies müssen Sie recht naiv sein, um zu glauben, dass Krankheit Freundschaft anzieht. Die wahre Freundschaft wohl (die von meinem Gott inspirierte; denn was Ihren Gott betrifft, weiss ich nicht wer er ist, wenn er nicht gar der der Herren Rogeard, Michelet, Benjamin Castinau, Mario Proth, Garibaldi und des Abbé Chatel ist). Aber niemals zieht die oberflächliche, leichtfertige Freundschaft an. Ich entsinne mich, dass ich, als ich schwer krank lag, einen meiner Freunde vier mal bitten liess zu mir zu kommen. Endlich antwortete sein Vater statt seiner und bat mich seinen Sohn zu entschuldigen, der einen unüberwindlichen Abscheu vor Blut hätte, und es deshalb nicht über sich gewinnen könnte mich aufzusuchen. Ich bin wieder gesund geworden, habe meinen Frennd wiedergesehen, habe ihn aber nie wegen seiner Furcht vor Blut aufgezogen. .....

.... Wenn Sie Manet sehen, sagen Sie ihm was ich Ihnen sage: die kleine oder die grosse Feuerprobe, Spott, Insulten und Ungerechtigkeit, sind ganz ausgezeichnete Dinge und er wäre ein Undankbarer wenn er der Ungerechtigkeit nicht Dank wüsste. Ich weiss wohl, dass es ihm einigermassen schwer fallen wird meine Theorie zu verstehen, die Maler wollen immer sofortige Erfolge, aber Manet hat thatsächlich so glänzende und so unmittelbare Gaben, dass es ein Unglück wäre, wenn er mutlos würde. Niemals wird er die Lücken seines Temperaments vollständig ausfüllen. Aber er hat ein Temperament und das ist die Hauptsache; und er scheint es garnicht zu merken dass die Lage umso besser wird, jemehr die Ungerechtigkeit zunimmt, vorausgesetzt, dass er nicht den Kopf verliert; (Sie werden es verstehen, ihm all' das heiter zu sagen, und ohne ihn zu verletzen.)

Vor einiger Zeit musste ich bei Madame Hugo speissen; ihre beiden Söhne haben mir heftige Vorwürfe gemacht, — ich habe mich ganz kindlich gestellt, habe Republikaner ihnen gegenüber gespielt und dachte insgeheim an eine gehässige Zeichnung, die Heinrich IV. auf allen Vieren darstellt, wie er seine Kinder auf dem Rücken trägt. Madame Hugo hat mir einen imposanten Plan zu einer nationalen Erziehung entwickelt, ich glaube, dass das die neueste Schrulle dieser grossen Partei ist, die das Projekt der Menschheitsbeglückung in Pacht genommen hat. Da ich nicht oberflächlich sprechen kann, besonders nicht nach dem Diner und wenn ich grade Lust zum Träumen habe, hatte ich alle erdenkliche Mühe ihr auseinanderzusetzen, dass es auch vor der internationalen Erziehung grosse Männer gegeben hat; und da Kinder nichts wünschen, als Kuchen essen, im Geheimen Liköre trinken und Dirnen aufsuchen, würde es nachher nicht mehr grosse Männer geben. Zu meinem Glück hält man mich für verrückt und man fühlt sich für verpflichtet mir Nachsicht entgegen zu bringen.

Ganz im Ernst: ganz bestimmt komme ich zwischen dem 1ten und 5ten Juli Ihnen die Hand drücken.

Wenn in Ihren Gesprächen mit Ihrem Mann, mein Name erwähnt werden sollte, richten Sie ihm meine Empfehlung aus und erklären Sie ihm — dass ich — obwohl ich nicht wie er denke — doch das Recht habe, mich für einen anständigen Menschen zu halten.

Auch er, der Ruhmreiche, hat mir eine zweistündige Rede gehalten (das hält er nämlich für Konversation.) Zum Schluss habe ich ihm einfach gesagt: „Mein Herr, fühlen Sie sich stark genug um einen Gassenrüpel der nicht so denkt wie Sie gern zu haben? Der arme Tropf wäre fast daran erstickt.



PHOTOGRAPHIE DER BÜSTE VON R. C. LUCAS. UNTERSCHRIFT VON LUCAS: „THE FLORA OF LEONARDO DA VINCI“



BERLINER FLORA-BÜSTE

LEONARDOS WACHSBÜSTE DER FLORA
IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON

WILHELM BODE



Ueber die neue Erwerbung unseres Museums sind leider schon zu viel Worte verloren; und doch ist man dabei in eine ernsthafte Diskussion über ihre Entstehung und Herkunft noch gar nicht eingetreten. Ich habe dies gleichzeitig an anderer Stelle versucht (Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen 1909, Heft IV); hier werde ich — auf Wunsch der Redaktion — noch einmal auf die Vorfrage, ob die Büste alt oder neu ist, eingehen, da diese immer noch nicht ganz erledigt ist, dank der Voreingenommenheit, mit der diese Frage aufgeworfen und der Gehässigkeit, mit der sie vielfach behandelt worden ist. Aber wie alles im Leben auch seine Kehrseite hat, so verdanken wir in diesem Falle gerade dem betriebsamen Eifer, die Schätze unserer Sammlungen herunterzusetzen und mir persönliche Unannehmlichkeiten zu bereiten, die allmähliche Klärung für die Vorgeschichte

Anm. der Red.: In dem Streit um die Echtheit der für das Kaiser Friedrich-Museum erworbenen Wachsbüste einer Flora ziemt es sich, Wilhelm Bode zuerst das Wort zu geben.

unserer Büste und die besten Beweise für ihre Echtheit.

Die Büste tauchte in London auf im Anfang dieses Jahres, als sie der bekannte Antiquar Murray Marks von der Firma Durlacher Bros. von Speers erwarb, der sie im Kunsthandel in Southampton aufgetrieben hatte. Bald darauf wurde sie im Maiheft des „Burlington Magazine" von der Redaktion dieser ersten englischen Kunstzeitschrift veröffentlicht und als Werk aus dem Kreise Leonardos mit den Nachbildungen eines der Kartons des Meisters für seine Gioconda zusammengestellt. Niemand hat die Büste, nach den verschiedenen trefflichen Abbildungen oder vor dem Original bezweifelt, weder in London noch hier in Berlin, nachdem sie im August, unter begeisterter Zustimmung der Sachverständigen der Abteilung, von mir für unser Museum erworben war. Anfang Oktober gelangte sie im Kaiser-Friedrich-Museum zur Aufstellung und wurde vom Publikum wie von den Zeitungen ohne jeden Skrupel, ja sehr beifällig aufgenommen, während die englischen Blätter laut über diesen neuen Raub klagten, der am englischen Kunstbesitz begangen sei. Da brachten die „Times" am 23. Oktober die lange Zuschrift eines Mr. Cooksey in Southampton, der ausführlich darlegte, die Büste sei ein modernes Fabrikat; ein Wachsbildner Richard Cocle Lucas in Southampton habe sie im Jahre 1846 für den Kunsthändler Buchanan nach einem Florabild von Leonardo in dessen Besitz angefertigt, wie der noch lebende Sohn Albrecht Dürer Lucas in Southampton, der daran mitgeholfen habe, bezeuge; nach des alten Lucas Tode habe sich die Büste im Kunsthandel in Southampton herumgetrieben, wo sie regelmässig mit wenigen Schillingen bezahlt worden sei, bis sie schliesslich 1907 um einen nicht viel höheren Preis an einen Antiquar in London verkauft worden sei. Das klang so überzeugend, dass alle Welt diese Angaben ebenso unbedacht glaubte und wiedergab, wie sie die „Times" aufgenommen hatten. Nach dem Grundsatz, dass die reinste Freude die Schadenfreude ist, verbreiteten Kollegen im Ausland die Nachricht über diesen „deutschen Tiara des Seitaphernes" in allen Zeitungen und wiederholten und wiederholen noch immer mit mitleidigen Seitenhieben auf mich die täglich in der „Times" und der „Daily Mail" veröffentlichten Zuschriften der Antiquare, Köchinnen und anderer Kunstverständiger von Southhampton. Die deutschen Kollegen hielten sich vorsichtig zurück, rieben sich aber stillvergnügt die Hände, und überliessen es den „Sachverständigen" gewisser Berliner Zeitungen, die englischen Zuschriften in gehässiger Weise auszubeuten, „nicht aus Feindschaft, sondern in ehrlicher Gegnerschaft"! —

Wer ist denn dieser Mr. Cooksey, und wie sieht es mit seinen Gründen aus? Herr Cooksey ist ein kleiner Auktionator und Antiquar in Southampton, der seit der Versteigerung des Lucasschen Besitzes den Laden voll Wachsarbeit dieses „Meisters" hat. Diese Tatsache hätte die „Times" seiner Zuschrift gegenüber etwas vorsichtig machen sollen. Aber seine Gründe: „Die Büste habe sich jahrelang um einen Spottpreis in Southampton im Handel herumgetrieben"! Nun, das erinnert mich an ein Erlebnis mit Jan van Eycks reizender „Madonna in der Kirche", die wir 1874 mit der Sammlung Suermondt erwarben. Das kleine Bild wurde bald nach seiner Aufstellung der Galerie gestohlen; monatelang war es verschwunden, bis es unverhofft von einem Handwerker wiedergebracht wurde. Der Dieb hatte es vergeblich bei Händlern anzubringen gesucht; schliesslich wanderte er in kleinen Kneipen damit herum, wo es ihm mit Mühe und Not gelang, das Bild zusammen mit einer unzüchtigen Photographie für 75 Pfennig an den Kneipwirt zu verkaufen. Diesen gereute aber der Kauf bei näherer Besichtigung; er behielt die Photographie für 50 Pfennige und verkaufte den Jan van Eyck um 25 Pfennige weiter an einen gerade anwesenden Gast, der später zufällig durch öffentliche Anschläge darauf aufmerksam gemacht wurde, welchen Schatz er gekauft hatte. In ähnlichen Kennerkreisen scheint sich unsere Büste in jenen Jahren in Southampton herumgetrieben zu haben!

Aber Cooksey brachte doch noch sehr viel schwerwiegendere Gründe für die Autorschaft des alten Lucas vor: da ist die Photographie, die er selbst nach der Büste machte, während er daran arbeitete, da ist das „Bild Leonardos", nachdem ihm die Anfertigung der Büste in Auftrag gegeben wurde, und der Sohn und ein Mitschüler bezeugen, dass sie ihn daran arbeiten sahen! Das ist zum Teil gewiss richtig, aber es beweist nichts für Lucas' Autorschaft, bestätigt vielmehr unsere Ansicht, dass die Büste alt und von Lucas nur restauriert worden ist. Die genauere Untersuchung der Photographie und ihr Vergleich mit der Büste ergibt nämlich, dass jene nicht nach unserer Büste gemacht sein kann, sondern nach einer Nachbildung, wahrscheinlich einem zu-



DIE BERLINER FLORA-BÜSTE



DIE BERLINER FLORA-BÜSTE

gerichteten Abguss nach Kopf und Hals, hinter resp. unter dem anscheinend ein lebendes Modell das Arrangement der abgebrochene Arme mit einer Drapierung darüber versuchte. Die Photographie ist also offenbar nach einem Hilfsmodell, behufs Restaurierung der fehlenden Unterarme der Büste. Dass sie nicht nach unserer Büste gemacht worden ist, ergiebt allein schon die Stellung der linken Hand, die gerade da und obendrein sehr ungeschickt, hervorlugt, wo bei uns der Ellenbogen sitzt. Und selbst wenn sie direkt nach unserer von Lucas drapierten Büste gemacht sein sollte, so ergiebt das gar nichts weiter, als dass diese — was niemand leugnet — damals in Lukas' Besitz war. Hat doch Lucas selbst unter diese Photographie geschrieben: „The flora of Leonardo da Vinci".

Mit dem „Originalbild Leonardos", das der Büste durch Vermittlung einer elenden Kopie des jungen Lucas zugrunde liegen soll, steht's nicht besser. Das Gemälde, im Besitz von Mrs. Morrison, das zurzeit in Grafton Gallery in London neben den Photographien unserer Büste als „greatest attraction" ausgestellt ist, ist ein recht mässiges, stark restauriertes Bild von einem Schüler und Nachfolger Leonardos; es steht so weit hinter der Büste zurück, dass, wenn eins nach dem andern angefertigt sein soll, sicher das Bild hierzu nach der Büste gemacht ist.


KOPIE VON LUCAS JR. NACH DEM BILDE BEI MORRISON. ANGEBLICH STUDIE ZUR BÜSTE

Und schliesslich das Zeugnis, das die beiden noch lebenden Zeugen — wir wollen den beiden alten Herren in den Achtzigern gern noch volle Geistesfrische zugestehen — den alten Lucas an der Büste arbeiten sahen? Gewiss, auch das geben wir zu! Freilich hat er daran gearbeitet, nur zulange und zuviel: überall zeigt sie die verschiedenartigen Spuren seiner Restauration. Gerade diese Restauration und noch ältere Ausbesserungen, die sich daran nachweisen lassen, bekunden unzweideutig das hohe Alter der Büste. Vor Jahrzehnten hat Lucas die völlig bemalte und von einer dunklen Kruste von Schmutz und Rauch bedeckte Büste gründlich gereinigt, und zwar mit scharfen Mitteln. An der linken Hand, die wir nachträglich erworben haben, ist diese uralte Schmutzkruste immer noch erhalten, und an den Fingern sieht man, wie sie erst mit Putzwasser oder dergleichen und schliesslich, als das nicht genügend helfen wollte, mit dem Messer oder Spatel durch Schaben beseitigt worden ist. Erhalten ist diese braune Kruste noch am linken Ohr und hier und da, wo das Haar über den Hals stärker vorspringt, vor allem am Leib, wo er durch den (besonders angesetzten) Unterarm verdeckt war, und an der Unterseite des rechten Armes: also gerade an Stellen, die vor Staub und Schmutz besonders geschützt sind, wo sich diese dunkle Patina daher erst sehr allmählich bilden konnte.

Nach diesem sehr radikalen und sehr ungleichmässigen Putzen ging der Restaurator an die Herstellung der ausgebrochenen Wachsbasis und die Sicherung der völlig morschen Büste durch Füllung mit einem Kern von Ton und Lumpen (seiner berühmten „Weste"). Zum Schluss machte er sich an die Befestigung der oberen Schichten des Wachses, die durch die derben Stösse am rechten Arm und der Schulter auch vorn zum Teil gesprungen waren und sich gehoben hatten. Er führte dies, als geschickter Wachskünstler, in einfachster und wirkungsvollster Weise mit dem erwärmten Spatel aus, wenigstens im Kopf und am Hals bis zur Brust hinunter, wo man die Spuren noch deutlich an der linken Backe, am Auge darüber und an der Stirne bemerkt, die in ihrer Modellierung dadurch leider verflacht sind und an Schärfe eingebüsst haben. Die schweren Schäden am Rücken und an der Hinterseite des rechten Armes infolge des Abstossens der oberen

Wachsschichten wollte der Restaurator mit Gips ergänzen; ein Teil dieser elenden Ergänzung ist noch erhalten, während der grösste Teil, wie man an den erhaltenen Rändern sieht, wieder abgefallen ist und dabei noch weitere Stücke der Wachsschichten mit abgerissen hat. Bei genauer Untersuchung hat sich ergeben, dass auch am linken Oberarm und an dem blauen Gewand nach der Brust zu ein paar Stellen mit Gips ausgeflickt sind. Nach der Art, wie diese (gleichfalls flüchtige und unkünstlerische) Arbeit ausgeführt ist, und nach der alten Farbe darüber ist sie augenscheinlich wohl um ein Jahrhundert älter als jene Restauration. Eigentümlicherweise ist auch das Hemd, das hier neben dem Gewand sichtbar ist, durchweg in Stuck aufgesetzt; wie ich glaube, nachträglich vom Künstler selbst, nachdem er den rechten Arm schon angesetzt hatte und das Bedürfnis empfand, die gerade Linie des Gewandes, vielleicht auch dessen Farbe neben dem Fleisch weniger hart erscheinen zu lassen.

Alle diese Restaurationen und die Rückständigkeit des Mannes, der sie ausführte gegenüber dem Schöpfer der Büste wird uns jeder Bildhauer, der in Wachs und Ton zu arbeiten gewohnt ist, bestätigen. Ebenso entschieden sprechen die Art der Färbung, trotz arger Verputzung und teilweiser älterer Übermalung, wie Art und Farbe des Wachses und seine Behandlung gegen die Ausführung durch Lucas, (dessen eigene Arbeiten wir zum Vergleich eine Zeitlang — auf die Dauer möchten wir die Büste nicht dadurch beeinträchtigen — neben unserer Büste aufgestellt haben), und für die Entstehung der Flora zur Zeit der Renaissance. Im Simon-Kabinet, unmittelbar neben dem Bronzesaal, in dem jetzt die Büste aufgestellt ist, bieten eine Reihe kleiner bemalter Wachsreliefs des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts die beste Gelegenheit, sich davon zu überzeugen. Das Resultat der Untersuchung dieser und ähnlicher technischer Fragen, die wir angeregt haben, die aber schwerlich weder für oder gegen die Frage der Echtheit „der Büste“ wesentliches ergeben möchte, werden wir nach ihrem Abschluss veröffentlichen, werden dann aber das Streitfeld Denen überlassen, die den unnützen Lärm angezettelt haben und die auf alle Fälle das letzte Wort und damit „recht behalten“ wollen. Die Büste kann und wird schliesslich für sich selbst sprechen.



GIOV. PEDRINI, MAGDALENA. CHARAKTERISTISCH FÜR DIE HALTUNG DER ARME UND HÄNDE DER FLORA

ECHTHEITSFRAGEN

ANLÄSSLICH DER ALTKÖLNISCHEN BILDER

VON

JOSEPH POPPELREUTER

Wenn ich der freundlichen Aufforderung der Schriftleitung entspreche, über die kölnische Bilderfrage einen kleinen Beitrag zu liefern, so überwinde ich den Widerwillen, in einer Sache weiter zu diskutieren, die, mehr als ich gedacht, ein Gegenstand lästiger Sensation geworden ist; und zum zweiten bin ich in Gefahr, mich zu wiederholen, weil ich zu Dem, was ich bereits über diese Frage geäussert, kaum noch etwas hinzuzufügen habe.* Gleichwohl ergreife ich die Gelegenheit, die Teilnahme des künstlerischen Leserpublikums dieser Zeitschrift an den neu auftauchenden sachlichen Fragen, deren Bedeutung über die Tagessensation hinausgeht, anzuregen.

Zur Orientierung repetiere ich: Der Bestand der altkölnischen Gemälde teilt sich, von Übergängen abgesehen, in drei Hauptgruppen:

1. Die Gruppe der gotischen Konvention des vierzehnten Jahrhunderts, bis vor kurzem in der Tafelmalerei nur durch wenige Proben vertreten.

2. Die Gruppe des jungen Realismus von der Scheide des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, der Stil des meist sogenannten Meister Wilhelm und seiner Schule, vertreten durch eine grosse Anzahl von Bildern in Köln und in auswärtigen Galerien. Dieser zweite Stil hat stets als grosser Wendepunkt der Kunstgeschichte gegolten und wird trotz Ausscheidung vereinzelter Fälschungen auch weiter als solcher zu gelten haben.

3. Die Gruppe der reifen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, die man schon von Stefan Lochner an rechnet. Dieser dritte Stil steht ausserhalb der kölnischen Fälschungsfragen.

Die neue Wendung in diese Dinge kam durch die Aufdeckung des Kölner Restaurators H. Fridt, dass der im Dom untergebrachte Klarenaltar, der in manchen seiner Kompositionen als ein glänzender Vertreter des zweiten Stils galt, ursprünglich gar nicht in diesem, sondern in dem ersten Stil gemalt war und dass die vielgepriesenen Proben des zweiten, grundverschiedenen Stils fälschende Übermalungen der Neuzeit waren.* Dem folgte die von Fridt und dem Verfasser vertretene Aufstellung, dass ein weiterer Typ dieses zweiten Stils, die Madonna mit der Wickenblüte im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, gleichfalls aus dem neunzehnten Jahrhundert und zwar wahrscheinlich von der Hand desselben Fälschers stamme. Die Erörterung über andere noch genannte Bilder überlasse ich füglich den betreffenden Fachgenossen. Ich betone, dass dies nur ganz vereinzelte Fälschungen innerhalb einer zahlreichen Klasse von unzweifelhaft echten Bildern sind.

Dass es möglich sei, in dem primitiven altdeutschen Stil vom Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts zu malen

* Zeitschr. f. christl. Kunst 1908, No. 11 u. 12. Auf einige Argumentationen, welche jüngst in der Fachpresse vorgetragen worden sind, gedenke ich an anderer Stelle zurückzukommen.

* Abbildungen nebst Text „Museum“ 1903.

und dadurch zu täuschen, daran wird der Künstler nicht zweifeln; er tritt an jedes Manufakt und Kunstwerk der Welt, möge es die Schnitzerei eines Primitiven mit etlichen stilistischen Reizen, möge es Phidias oder Rembrandt sein, mit der Frage nach dem eigentlichen Können heran. Der Künstler wird deshalb zu dem Gedanken lächeln, dass gleichsam ein Hexenmeister dazu gehöre, um irgendeinen primitiven Stil der Welt und so auch den Stil der primitiven kölnischen Maler vom Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts nachzuahmen, wofern nur genügend Vorbilder vorhanden sind. Und fragt man: waren denn solche da? so muss man antworten: mehr als reichlich. Um 1800 waren in dem Weichbilde Kölns und seiner nächsten Umgebung eine so grosse Zahl jetzt in alle Welt zerstreuter altkölnischer Bilder vom Stil des beginnenden fünfzehnten Jahrhunderts vorhanden, dass die Gesamtsumme der darauf vorhandenen Figuren sich auf etliche Tausend beläuft, und es dürfte geschickten Malern, die in Köln immer und immer wieder solche Bilder restaurierten, kaum schwer gefallen sein, sich Typen und Bewegungsmotive anzueignen.*

Unendlich oft werden, wie auch jetzt wieder, bei primitiven Gebilden, die zur Erörterung stehen, ob falsch oder echt, Qualitätsfragen hineingespielt, wo sie herausgelassen werden sollten, weil, wie der Künstler sich von selbst sagt, das darin liegende bildnerische Können keine hervorragende Begabung verlangt, sondern auch von der geringeren Natur geleistet werden kann, wofern sie sich vorsichtig ans Vorbild hält. Der Täuschungen sieht leider die Gegenwart genug und „das ganz einzige Aneignungsvermögen" kommt leider Gottes auch heutzutage oft genug an seinen Mann und nicht immer an den schlechtesten.

Wo aber liegt nun, frage ich, anlässlich der kölnischen Bilder, die Entscheidung der Echtheit, sobald die Frage des ungewöhnlichen Könnens ausscheidet? Sie liegt, wie ich kurz antworten will, ausser in der Stilkorrektheit vor allem in den *niedrigen Merkmalen der Echtheit*. Wir dürfen zum Glück noch mit Vertrauen sagen: mit wenigen Ausnahmen hat jede Spezies von Antiquitäten gewisse Merkmale, die einesteils in den technischen Gepflogenheiten oder gar Fabrikationsgeheimnissen von Zeiten und Kunstschulen, gleichzeitig in den durch die Jahrhunderte eingegangenen, allmählich gewachsenen Veränderungen begründet liegen, und die die momentane Arbeit des Imitators nicht nachschaffen kann — nicht kann für Den, der sich in langjährigem Umgang mit unzweifelhaft echtem Material eben in diese Merkmale eingesehen hat, auch wenn er, wie sogar meist der Fall, nicht imstande ist, den technischen Herstellungsprozess selbst zu erklären. Nur hie und da wird er ein non liquet aussprechen müssen. Diese niedrigen Merkmale der Echtheit müssen das erdgegossene Fundament der Kennerschaft und unserer Urkundensicherheit auf den weitesten Gebieten der Altertumskunde darstellen.

Ich erinnere mich, wie eines Abends ein mir bekannter Kunstfreund aus einem Vortrag des berühmten Adolf Furtwängler „Über Fälschungen von Antiken" heimkehrte und dabei aufs lebhafteste seiner Enttäuschung Ausdruck gab über den berühmten Kenner und Helden von der Tiara des Saitaphernes. Der Kunstfreund hatte gehofft, in alle höchsten Höhen der Formenkritik hinaufgeführt zu werden, und wovon hatte Furtwängler sein Publikum unterhalten? Von allerhand Nebensächlichkeiten, wie man meinte, u. a. von jenen Resten von Würzelchen, die auf die in der Erde aufgefundenen Steine aufgewachsen und ein untrügliches Merkmal ihrer Echtheit seien: Furtwängler hatte von aller Formenkritik da abgesehen, wo sie nicht hingehört und hatte sich an jene niedrigen Merkmale der Echtheit gehalten.

Über diesen Punkt muss sich übrigens auch der Künstler hüten, ohne weiteres ein Urteil zu fällen. Hier liegt aber die so oft zutage tretende grosse *Überlegenheit des Restaurators* von Altsachen aller Art, nicht nur gegenüber dem historisch thätigen Gelehrten, dessen Arbeitskräfte auch nach anderen Richtungen hin abgezogen werden, sondern auch gegenüber dem ausführenden Künstler, der jenes praktischen Umgangs mit Altsachen entbehrt. Diese Überlegenheit hat sich auch in der Angelegenheit der kölnischen Bilder gezeigt. Die Urkundenreinigung geht auf einen gewissenhaften Restaurator zurück. Eben jene auf dem Wege natürlicher Veränderungen gewachsenen, niedrigen Merkmale der Echtheit tragen, so gut wie etwa eine Bronze, ein antikes Glas, eine Tonvase usw., eben auch alte Gemälde an sich. Das Altern des gesamten Materials in Verbindung mit jener der alten Kunstübung eigentümlichen Gleichmässigkeit und Solidität des handwerklichen Herstellungsprozesses geben Veränderungen der sichtbaren Schicht, die moderne Nachahmung nicht geben kann. Unter diesen Gesichtspunkten aber muss den wenigen obengenannten kölnischen Bildern das Urteil gesprochen werden: sie entbehren der sicheren Altertumsmerkmale der unzweifelhaft echten Bilder dieser Art, wie sie die Galerien zeigen, wie sie die Ausstellungen der Primitiven in Bruges, Paris, Düsseldorf, Soest gezeigt haben oder sie tragen sogar die krankhaften Merkmale des neunzehnten Jahrhunderts an sich.

Hier rückt die Angelegenheit der altkölnischen Bilderfälschungen auf ein Gebiet, das einen grossen Kreis von Malern interessieren wird: auf die Frage

* Dass nach Verlauf von ein bis zwei Jahrzehnten der Geldeswert das Treibende bei Fälschungsversuchen sein konnte, wird man einsehen, wenn man sich vergegenwärtigt, dass schon 1827 die Sammlung Boisserée um 360000 Mk. verkauft wurde, also um einen Preis, den der Nationalökonom in heutigem Gelde mindestens auf das Zweieinhalbfache anschlagen wird, und dass in dem seit Beginn der 20er Jahre herausgegebenen Galeriewerk der Boisserées einige Proben des fraglichen Stils in vorderster Reihe stehen. Darüber helfen alle Versuche, durch ausgehobene Zitate zu beweisen, die Bilder hätten auf der Strasse gelegen, nicht hinweg.

nach der Altmeistertechnik und dem von ihr verschiedenen Malverfahren des neunzehnten Jahrhunderts. Diese Frage macht die Angelegenheit zu einer solchen, deren Bedeutung über den Einzelfall hinausgeht, im Sinne der historischen Forschung sowohl, wie auch im Sinne jener praktischen Bestrebungen, die die Künstlerschaft nun schon seit fast drei Generationen erfüllen: der Wiedereroberung der Altmeistertechnik.

Im Gegensatz zu meinen Ausführungen hat man die Kölner Madonna neuerdings nicht nur als aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammend sondern sogar als „trefflich erhalten“ bezeichnet; damit erklärt man alle an dem Bilde vorkommenden anormalen Erscheinungen kurzweg für Merkmale der Altmeistertechnik. Wir können nie und nimmer ruhig hingehen lassen, dass so unsere Begriffe von alter und neuer Maltechnik verwirrt werden. Dies sei gesagt mit aller schuldigen Ehrerbietung vor den Verdiensten und der Unermüdlichkeit Wilhelm Bodes. Wäre diese Frage nicht mit diesen Bildern verknüpft, dann wäre in der That die Madonna den Lärm nicht wert, der um sie gemacht wird. Da dem aber nun einmal so ist, so rufe ich alle Fachgenossen, Restauratoren, historisch interessierten Farbenchemiker, namentlich auch alle jene Künstler, die an der Wiedereroberung der Altmeistertechnik praktisch mitarbeiten, auf, jenen Satz mit widerlegen und so unsere Begriffe von alter und moderner Maltechnik mit klären zu helfen. Ich zweifle nicht, dass thatsächlich diese Fragen durch die kölnische Bilderaffäre ganz neu in Fluss geraten werden.

Man schlage bei der Untersuchung den Weg ein, sich zuerst eingehend und gewissenhaft die Rückseite anzusehen. Die Schrumpfungen der Farben allein müssen schon zur Verurteilung führen; aber man frage sich einmal nur nach Dem, was man die Leuchtkraft und Transparenz der Altmeisterfarben nennt! — — Wer es sich nicht nehmen lassen will, sich mit der Diagnose, dass hier Altmeistertechnik vorliege, in den Annalen der Gemäldeforschung zu verewigen, dem bleibe es unbenommen. Ich möchte mich ausschliessen. Später, wenn man über die Krisis der Maltechnik um 1800 einmal genauer gearbeitet haben wird, dann wird man deutlicher sehen.

Über dieses sehr interessante Thema ist schon vieles angedeutet worden. Der verstorbene Muther z. B. — Friede seiner Asche! — hat in seiner Geschichte der neuzeitlichen Malerei eine Darstellung gegeben, nach der Carstens und seine Gefolgschaft, also der deutsche Klassizismus, die Antike und die Archäologie, die Schuld an dem Untergang der Altmeistertechnik tragen sollten. Diese Darstellung ist jedenfalls eine obenhin niedergeschriebene Phrase. Aber niemals sind die Herren von der Gemäldeforschung durch eine genaue Zusammenstellung von fest datierten Bildern diesem Prozess vom Beginne der modernen Malerei genau nahe gerückt, um ihn örtlich und zeitlich mit jener Deutlichkeit festzulegen, die die Wichtigkeit der Frage verdiente; die Wichtigkeit für die Künstlerschaft, die Wichtigkeit für die Geschichte. Die Frage bleibt zu beantworten: wann und wie löste die chemische Grossfabrikation die Altmeisterfarbe ab; wann und wie führte dieser Prozess im Verein mit der sonstigen Lockerung des alten Malverfahrens das Débâcle herbei? Um 1820 war's schon geschehen.

Nun zurück zu unserem Bilde. Wir haben bei dieser Dornenkrönung der Rückseite die Arbeit einer Persönlichkeit vor uns, die, im Malverfahren des neunzehnten Jahrhunderts arbeitend, die Formen der altkölnischen Schule vom beginnenden fünfzehnten Jahrhundert vollkommen beherrscht.

Nunmehr wende man sich zur Vorderseite, die bestechender wirkt, stelle aber fest, dass sich hier an den Gewandpartien und den sonstigen dunkeln Teilen des Mittelbildes die modernen Schrumpfungen wie an den Rückseiten der Flügel finden, ja nicht nur die Spaltungsform wie an der Wickenblüte, sondern eine für moderne unsorgfältige Farbenverwendung auch ausserhalb der Kunstmalerei charakteristische direkte Krustenbildung. Nun gehe man weiter und sehe unter der Lupe die kranken Reissungsformen in den Schattenpartien des Fleisches, wodurch sich dann die Vorderseiten der Flügel, die im ganzen am besten wirken, mit dem Mittelbilde verbinden. Nun aber — und damit gehe ich heute noch einen Schritt weiter als früher — sind unter der Vergrösserung auch die Craquelierungen der weissen Fleischpartien keine Brechung wie bei echten Bildern, sondern eine moderne, wenn auch noch so minutiöse Schrumpfung. Diese Fleischpartien — man sehe namentlich die des Kindes — sind deutlich mit Farben des neunzehnten Jahrhunderts, aber nun und nimmer mit Altmeisterfarben gemalt. —

Ich gäbe heute gern, wenn es sich technisch zufriedenstellend machen liesse, die Reproduktion einer vergrösserten Photographie, die ich inzwischen von dem Körper des Kindes unserer Madonna habe anfertigen lassen.* Man erkennt den theerigen Charakter der gebrauchten Farben selbst auch bei den Fleischpartien, namentlich wenn man sie neben die Photographie unzweifelhaft echter Stücke hält. Und nun vollends die dunklen Partien in photographischer Vergrösserung, sobald sie das notwendige scharfe Licht erhalten! Das sind Merkmale tumultuarischen Experimentierens aus dem Jahrhundert der Chemie, der Schnellarbeit und der mangelhaften technischen Ausbildung des heranwachsenden Künstlers. Auf wie guten Grundlagen dagegen das fünfzehnte Jahrhundert aufbauen konnte, dafür gilt es, sich die unter den sorgfältigen Reinigungsarbeiten

* Die Reproduktion giebt das Ausschlaggebende nicht wieder. Auch die jüngst in der Zeitschrift für bildende Kunst (Heft 12) von Kollegen Friedländer veröffentlichte photographische Gegenüberstellung lehrt nichts, abgesehen davon, dass sie anders hätte gewählt werden müssen, die schlimmsten Partien der Madonna fehlen.

des Herrn Fridt zu tage gekommenen untersten Schichten des Klarenaltars eindringlich anzusehen: das vierzehnte Jahrhundert zeigt hier schon eine ganz überraschende Einheitlichkeit der Technik und es ist deutlich zu verfolgen, wie die Schichten nur da krankhafte Erscheinungen zeigen, wo sie von den neuzeitlichen Übermalungen in Mitleidenschaft gezogen sind. Über die Verschiedenheit solcher Affektionen und der bei unserer Madonna vorkommenden Reissungsform kann man sich doch wohl nicht täuschen.*

Hier kommt die Erörterung der Echtheitsfrage an einen Punkt, der auch auf andern technischen Gebieten einzutreten pflegt: das letzte Stadium der Beobachtung lässt sich nicht mehr in zwingende Worte fassen.

So wähle ich, um einmal zu exemplifizieren, absichtlich ein Gebiet, wo das zur Frage stehende technische Verfahren genau so ein Geheimnis ist, wie das Altmeistermalverfahren: das der griechischen Vasen. Der Firnis ist ein Geheimnis; alle Bemühungen, seine Fabrikation wieder zu beleben, sind vergebens gewesen. Nur haben hie und da Fälscherwerkstätten einen Effekt herausgebracht, der nahe an die Täuschung geht. Der Unterschied ist zu sehen, aber nicht mehr zwingend in Worte zu fassen und auch die Chemie lässt im Stich. Der Eine sagt nun: hier liegt der gefälschte Firniss vor, der Andere fährt fort zu sagen: ich sehe es nicht. Was bleibt übrig? Man lässt ihn stehen.

Der Schuldige kann nicht mehr aus dem Grabe gerufen werden, um ein Geständnis abzulegen, und man wird im Sinne des grossen Publikums die „Entscheidung" der Echtheitsfrage nicht geben können sondern auf jene allgemeine Überzeugung basieren müssen, die sich im Laufe der Jahre der Allgemeinheit der Fachgenossen bemächtigt haben wird. Ich weiss, dass ich nur verstanden werden kann von Fachgenossen, die die Frage nicht von einer einseitigen wenn auch noch so langjährigen Kenntnis altdeutscher Malerei beurteilen, möglicherweise sogar das Unglück haben, durch frühere literarische Verherrlichung der jetzt gestürzten Bilder festzuliegen — es ist lediglich Unglück —, sondern von solchen, und zwar gerade von solchen, die ihren Blick geschärft haben werden für die eben angedeuteten kunstgeschichtlichen Vorgänge des früheren neunzehnten Jahrhunderts. Ich setze meine Hoffnung darauf, dass das Interesse für diese Fragen immer weitere Kreise ergreifen wird.

Der deutschen Kunstwissenschaft aber erwächst die Ehrenpflicht einer rückhaltlosen Urkundenkritik, so peinlich das nach dieser und jener Seite wirken mag; dabei kann es für die Betroffenen ein Trost sein, dass die diesmalige Echtheitsfrage eine ganz singuläre Stellung hat; sie ist nicht zu verwechseln mit den täglich auftauchenden Behauptungen, Dies und Das in einer Galerie, einer Sammlung sei falsch; derlei kommt und geht wie paradoxe Attributionen. Sie ist auch nicht in eine Linie zu stellen mit der Frage nach der Bekämpfung der ganz gegenwärtigen Fälscherkünste; sie ist vielmehr eine Echtheitsfrage, wie sie höchstens alle Jahrhunderte einmal oder aber überhaupt nicht wieder auftaucht. Es ist eben der Umstand etwas Singuläres, dass sich gleich am Beginn der Studien eines neuen Gebiets die Urkundentrübung einschlich und sich deshalb so unerwartet lange erhalten konnte. Mit Exklamationen von „Kinderspott" und dergleichen ist sie nicht zu erledigen.

* Der an der angeführten Stelle in der Zeitschrift für bildende Kunst von Friedländer abgebildete Kopf von dem Bild aus der Sammlung Brenken zeigt z. B. grade solche von nachträglicher Bearbeitung herrührende Spuren; die kleine Stelle am Genter Altar ist gleicher Art. Hätte unsere Madonna nur etwas von den übrigen Stellen des Genter Altars!! —.



HANS BALDUNG, GEN. GRIEN, PIETÀ, KUPFERSTICH
NEUERWERBUNG DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETS



TH. GAINSBOROUGH, LANDSCHAFT MIT KÜHEN, KOHLEZEICHNUNG
NEUERWERBUNG DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETS

DIE NEUERWERBUNGEN
DES KÖNIGL. KUPFERSTICHKABINETS ZU BERLIN

VON

CURT GLASER



HANS SEBALD BEHAM, VERKÜNDIGUNG AN JOACHIM, RADIERUNG
NEUERWERBUNG DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETS

Durch eine Reihe bedeutender Versteigerungen, unter denen die der Sammlung Lanna (Prag) die hervorragendste war, ist das Berliner Kupferstichkabinet in der Lage gewesen, seine Sammlungen in sehr glücklicher Weise zu ergänzen und zu bereichern. Da ein grosser Teil der Neuerwerbungen zurzeit zu einer Ausstellung in den Räumen des Kabinets vereinigt ist, wird ein Hinweis auf einige der bedeutendsten Stücke nicht ohne Interesse sein.

Die reiche Berliner Sammlung von Inkunabeln des Holzschnitts konnte durch einen schönen, altkolorierten Schnitt der Geburt Christi (Schreiber Nr. 82), ein Schrotblatt der Kreuzigung (Nr. 2319) und ein Bildnis des Erzbischofs Heinrich von Regensburg vermehrt werden, das als einer der frühesten Versuche des Farbenholzschnittes interessant ist. Die Farben sind nicht mit der freien Hand, auch nicht mit Hilfe von Schablonen aufgetragen, sondern von eigenen Stöcken gedruckt. Die weitaus bedeutendste Neuerwerbung auf dem Gebiete des Holzschnittes führt aber bereits in das sechzehnte Jahrhundert hinüber, es ist die grosse Kreuzigung des Meisters D. S., das Unikum der ehemaligen Sammlung Lanna, mit dem Berlin in den Besitz des hervorragendsten unter den erhaltenen Werken dieses wichtigen und eigenartigen Meisters gelangt ist. Unter den übrigen deutschen Holzschnitten seien neben der seltenen Madonna in der Weinlaube Hans Burckmairs (Bartsch 7) die Probedrucke zu Gebetbuchillustrationen des früher fälschlich mit Burckmair identifizierten, fruchtbaren Zeichners der Augsburger Buchdruckeroffizinen, der jetzt als Hans Weiditz erkannt ist, und des Dürerschülers Hans Springinklee genannt. Von den Kupferstichen verdient vor allem die nur in diesem einen Exemplar bekannte Pietà des Hans Baldung Grien Erwähnung, deren Monogramm bisher irrtümlich als das des Jakob

Binck gelesen worden war, der allerdings von erstaunlicher Vielseitigkeit ist, aber doch ein zu wenig originaler Künstler, als dass man ihm das so frisch erfundene und eigenartige Blättchen zutrauen dürfte. Sehr glückliche Erwerbungen sind auch unter den Inkunabeln der Radierung zu verzeichnen. Altdorfers Krieger bei den zwei Säulen ist wieder ein Unikum. Die zwei reizvollen Blättchen des Hans Sebald Beham, die Verkündigung an Joachim und die Begegnung an der goldenen Pforte, zeigen den Nürnberger Kleinmeister, der doch im übrigen der unmittelbaren Einflussphäre Dürers angehört, im Banne der Donaukunst, deren Hauptvertreter Altdorfer ist. Und in denselben Kreis weisen zwei der zarten, so modern anmutenden Landschaften des Hirschvogel. Die Frühzeit der italienischen Kunst ist durch ein Blatt aus der Folge der Sibyllen, die dem Florentiner Baccio Baldini zugeschrieben wird, repräsentiert, Frankreich durch fünf Blättchen des Jean Gourmont, dessen durch pikante Lichtführung belebte Architekturen den besonderen Reiz seiner ausserordentlich eleganten und subtil gearbeiteten Kupferstiche bilden, und durch ein Blatt aus der Folge der Apokalypse des Jean Duvet. Zwei farbig gedruckte niederländische Holzschnitte mögen die Reihe des sechzehnten Jahrhunderts beschliessen, eine Lukretia, deren Meister noch der Bestimmung harrt, und die Halbfigur des Apostels Philippus, in der Sammlung Schreiber als Cranach aufgeführt, aber mit Sicherheit dem Holländer Jakob Cornelisz von Amsterdam zuzuweisen. Nach Holland führt uns das siebzehnte Jahrhundert zuallererst, ist es doch das Jahrhundert Rembrandts. Der Bestand seines Oeuvres konnte durch vier Erwerbungen nicht unwesentliche Verbesserungen erfahren. Ein sehr schöner Druck der Landschaft mit dem grossen Baum (B. 226) verdient besonders hervorgehoben zu werden. Ägidius Sadelers grosser Saal im Hradschin zu Prag sei in erster Reihe um seiner kulturhistorischen Bedeutung willen und Peter Schenks Serie von Ansichten römischer Bauwerke wegen ihrer technischen Besonderheit, als farbig gedruckte Radierungen genannt. Unter den grossen Porträtstichen ist Pierre Drevets Prinz von Condé als meisterhafte stecherische Leistung zu erwähnen. Drevet führt uns bereits in das achtzehnte Jahrhundert hinüber. Der Farbenstich, der in diesem Jahrhundert seine Ausbildung erfährt, ist durch ein schönes Exemplar von Debucourts Noce au château und ein in merkwürdiger Weise zum einen Teil auf Seide, zum anderen auf Papier gedrucktes Frauenbildnis von Descourtis repräsentiert. In der modernen Abteilung erfuhr die Gruppe der englischen Radierer bedeutenden Zuwachs. Von Joseph Pennell konnte eine ganze Serie seiner Studien aus amerikanischen Städten erworben werden, Eindrücke der Arbeitsatmosphäre der neuen Welt mit ihren turmhohen Häusern und gewaltigen Bahnhofshallen. Daneben stehen einige Blätter von Muirhead Bone und Frank Brangwyn. Whistler, Daumier, Forain, Zorn, Israels sind mit je einem Werke vertreten. Und schliesslich ist das schöne Buch von Dafnis und Chloë mit den Lithographien Bonnards zu nennen, das im vierten Jahrgang dieser Zeitschrift ausführlich besprochen worden ist, und das von der vorjährigen Winterausstellung der Berliner Sezession auch einem weiteren Kreise bekannt ist.



ALBRECHT DÜRER, MADONNA AUF DEM HALBMOND, FEDERZEICHNUNG
NEUERWERBUNG DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETTS

Neben der grossen Zahl von Neuerwerbungen auf dem Gebiete der graphischen Reproduktionsverfahren steht eine kleinere Zahl von Zeichnungen, die in jüngster Zeit erworben werden konnten. An erster Stelle ist hier Dürer zu nennen, von dem eine Federzeichnung der Maria mit dem Kinde aus dem Jahre 1514 hinzugekommen ist. In der trüben Stimmung, der ernsten Geschlossenheit des Aufbaues entspricht das Blatt gut der Vorstellung, die wir von Dürers schwerster und zugleich reichster Zeit, dem Jahre des Hieronymus im



MEISTER D. S., KREUZIGUNG CHRISTI, HOLZSCHNITT

NEUERWERBUNG DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETTS

Gehäus und der Melancholie, dem Todesjahre der Mutter, haben. In der Gesamthaltung am nächsten steht dem Blatte die Maria der mit der kalten Nadel gearbeiteten Gruppe (B. 43), das Kind kehrt mit geringen Abweichungen der Haltung auf dem 1514 datierten Kupferstich der Maria an der Mauer (B. 40) wieder. Dürer ist jetzt im vollen Besitz seiner Mittel. Die freien, überall durchsichtigen Schattenlagen unserer Zeichnung sind ebenso meisterlich sicher wie die subtile Arbeit des in der Stoffbezeichnung unübertroffenen gleichzeitigen Kupferstichs. Das Blatt, das zeitlich an seiner Stelle eingeordnet, in der Dürerausstellung des Kabinets zum erstenmal öffentlich gezeigt wird, bedeutet eine sehr schätzenswerte Bereicherung der Berliner Dürersammlung. Eine andere Art von Zeichnung, nicht die rasche Studie, sondern die sorgfältig durchgearbeitete Komposition, für die unmittelbare Übertragung auf die Kupferplatte berechnet, stellt die grosse Federzeichnung mit dem Alchymisten von dem älteren Pieter Breughel dar, von dem zu gleicher Zeit eine kleinere, an unmittelbarer Frische noch überlegene Landschaftszeichnung erworben werden konnte. Eine getuschte Kreidezeichnung des Cornelis Saft-Leven sei nur genannt, um zum Schluss noch die zwei Zeichnungen Gainsboroughs gebührend hervorzuheben, die den berühmten Porträtmaler vielleicht von seiner sympathischsten Seite zeigen. Es sind Naturstudien, noch im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts, konventionell in der Anordnung, aber doch so unmittelbar und lebendig in der raschen Niederschrift, die nur das Wesentliche des Eindrucks fasst und in wenigen raschen Zügen wiedergiebt, dass zumindest in diesen flüchtigen Skizzen Gainsborough, der als Bildnismaler zu den letzten Meistern der alten Tradition zählt, neben seinem grossen Landsmann Constable und am Eingang der neuen Zeit genannt zu werden verdient.

So umfassen in ihrer Vielseitigkeit die neuen Erwerbungen fast alle Sammelgebiete des Kabinets und veranschaulichen aufs beste den stetigen Ausbau der graphischen Sammlung der Berliner Museen.

❀

DIE HANS VON MARÉES-AUSSTELLUNG IN PARIS

Der erste Versuch, den Franzosen einen Überblick über das Lebenswerk eines deutschen Meisters zu geben, ist gelungen. Hans von Marées ist in Paris mit Achtung empfangen, mit Ehrerbietung gewürdigt worden. Das antike Element in den Malereien von Marées erschien einigen französischen Künstlern verwandt mit Poussin. Sie stellten Marées in Parallele mit Chassériau verglichen ihn mit Prudhon. Andere zitierten Moreau. Dass der Enthusiasmus, zu dem uns Marées stimmt, die Franzosen nicht ergriff, erklärt sich aus den Rassenunterschieden; aber Ehrerbietung und eine warme Würdigung des Meisters sprechen aus allen ernsten Betrachtungen seines Lebenswerkes. In der revue bleue schrieb Jean Chantarrine: „Le spectacle, livré par son oeuvre inachevé, de cette double nature, de ce génie et de cette infirmité est un des plus dramatiques, que je sache dans le domaine d'art;“ Jacques Capeaux in der nouvelle revue française: „. . . on entre dans l'exposition de Hans von Marées, certes une atmosphère de gravité, de noblesse, vous enveloppe aussitôt. Une émotion précède et suspend notre approbation. Qu'un grand esprit se soit efforcé là vers des buts difficiles, voici, qui n'est point douteux;“ Charles Morice im Mercure de France: „Peinture difficile, mécontente, douloureuse: elle dut coûter d'héroïques efforts, et l'on sent qu'ils restèrent insatisfaits. Ils eussent à coup sûr, et c'est ici une grande louange, mené à la renommée et à la fortune un artiste moins pur et d'ambition moins haute.“ In der revue de lart ancien et moderne hat Professor Louis Réau in Nancy, in der Gazette des Beaux Arts Julius Meier-Graefe einen reich illustrierten Aufsatz und in der grande revue der Unterzeichnete einen längeren



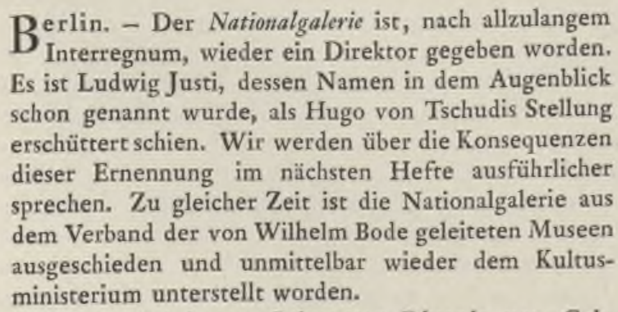
GERTRUD VON KUNOWSKI, AKT, TEMPERA

Artikel veröffentlicht. Am Tage der Vernissage begrüssten Arsène Alexandre im Figaro und Louis Vauxelles im Gil blas den Meister sehr sympathisch. Schon vor Eröffnung erfuhren die Veranstalter der Ausstellung das warme Interesse einiger Künstler wie Guérin, Manguin, Nandin, Laprade, Le Beau. Henri Matisse und Frankreichs jüngster Freskokünstler fanden Marées' Bilder interesant, lehnten sie aber als zu schwarze Museumskunst ab. Am lautesten sprach Auguste Rodin seine Bewunderung aus: Er verglich Marées mit Puvis de Chavannes und sagte: „Das faustische Ringen, das seine Bilder widerspiegeln, ist der Ausdruck seines deutschen Charakters. Er hat sich mit seinem schwerem deutschen Gemüt tief in die Antike versenkt, sie nachgefühlt und neu geschaffen wie nur wenige unser grössten Franzosen. Puvis war heiterer, dionysischer. Marées erscheint wie der grüblerische, qualvoll ringende, deutsche Faust. Er ist ein anderer Ausdruck der gleichen Gesinnung, deren Unterschied wohl nur in der Rasse liegt." Otto Grautoff.



GERTRUD VON KUNOWSKI, PORTRÄT, ÖLFARBE

*



Berlin. – Der *Nationalgalerie* ist, nach allzulangem Interregnum, wieder ein Direktor gegeben worden. Es ist Ludwig Justi, dessen Namen in dem Augenblick schon genannt wurde, als Hugo von Tschudis Stellung erschüttert schien. Wir werden über die Konsequenzen dieser Ernennung im nächsten Hefte ausführlicher sprechen. Zu gleicher Zeit ist die Nationalgalerie aus dem Verband der von Wilhelm Bode geleiteten Museen ausgeschieden und unmittelbar wieder dem Kultusministerium unterstellt worden.

Den siebzigsten Geburtstag Eduards von Gebhardt feierte die *Galerie Schulte* in würdiger Weise durch eine umfangreiche Ausstellung. Die Menge der Bilder und die Feststimmung konnten die Meinung, die man von dieser Düsseldorfer Protestantenkunst schon hatte, in keinem Punkte freilich korrigieren oder bereichern. Auch bei Schulte kritisierte man, wie stets vor Gebhardts Werken, mit dem Hute in der Hand; aus der kritischen Stimmung aber kam man auch dort nicht heraus. Gebhardt ist ein Künstler, ehrwürdig durch seinen Mannesernst und durch die Lauterkeit seines Wesens. Er steht in seiner trockenen Handwerksehrenhaftigkeit da wie ein zum Naturalisten gewordener Nazarener. Nicht elementarische Anschauungskraft und staunende Eindrucksfülle ist in seiner Malerei, sondern akademisch gefestigter und puritanisch determinierter Begriffseifer. Sogar der Bedingtheit Uhdes gegenüber wirkt Gebhardt noch trocken, dürr und ganz unmusikalisch. Das von ihm dargestellte Leben hat keine Höhen weil es nicht Tiefen kennt; die ganze Natur steht im Atelier Modell und wirkt darum in allen Teilen modellern. Vielleicht ist Gebhardt eine zu bürgerlich ordentliche Natur, um ein grosser Maler des Religiösen sein zu können. Wer Christus und seine auch heute noch lebende Urgemeinde malen will, muss die Himmel und Höllen des Lebens in sich tragen, wie Rembrandt es that; er darf nicht ein Gerechter zu sein streben, sondern muss ein menschlich Allzumenschlicher sein. Gebhardt ist selbst zu sehr protestantischer Eiferer. Er wirkt in seinen Bildern und in der Bildnisbüste von Jansen, die inmitten des Hauptraumes stand, fast wie ein Heilsarmee-General. Es ist etwas begrifflich Fanatisiertes in ihm; und darum keine Fülle, kein höherer Schwung. Seine Romantik ist Pastorenromantik. Ihm fehlt der Blick fürs Ganze; jedes Ding ist einzeln gesehen und studiert, jedes Bild ist ein Begriffsmosaik, ist Genre im schlechten Sinne. Gebhardt malt im Geiste der alten Historienmalerei „Charakterköpfe" und „studiert" leidenschaftliche Gesichtsausdrücke. Seine Kunst mutet an wie ein verspätetes Produkt der aufgewärmten deutschen Renaissance, wie sie nach 1870 verstanden wurde; sie geht in Gretchentracht einher und malt die edle deutsche Hausfrau. Eigentümlich ist ihr kaum etwas



GERTRUD VON KUNOWSKI, SELBSTBILDNIS, ÖLFARBE

Anderes, als ein hysterischer bäuerlicher Zug. Aber doch ist sie dann in einer gewissen selbständigen Weise unselbständig; sie ist es ohne jeden Eklektizistenbetrug, ohne Mätzchen und Retuschen. Sie ist ehrlich in all ihrer trockenen Hagerkeit. Hinter ihr steht eine exemplarische Professorennatur, vor der man eine unbedingte menschliche Wertschätzung empfindet, während man auf die altmeisterlich akademisch organisierte Malerei doch Faustens Worte anwenden möchte:

„Geheimnisvoll am lichten Tag,
Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinen Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.“ –

Bei *Paul Cassirer* zeigte Lovis Corinth ungleiche, zum Teil aber ausgezeichnete Werke. Darunter ein „Homerisches Gelächter“, das, mit der anmutigen Ungezogenheit, die einmal zu Corinths Eigenart gehört, in ein geistvolles Boccacciogelächter übersetzt worden ist, und eine Reihe feintoniger Stillleben. Diese Stillleben sind nicht sehr wirkungsvoll komponiert; gemalt aber sind sie zum Teil bewunderungswürdig. In das Lebenswerk Corinths bringen sie eine neue Nuance und bereichern es in liebenswürdigster Weise. Im übrigen findet man in dieser Ausstellung Corinths bekannte Zartheiten und seine unbedenklich zugreifende Kraft, seine verstimmenden Absichtlichkeiten und seine sinnlich strotzende Instinktivität. Man ergiebt sich schliesslich, wie so oft, dem Charm dieses Malernaturells, weil es die Liebe zum Leben schwungvoll zu erhöhen weiss, ohne mit irgend einer Tendenz zu belästigen.

Was Oskar Moll giebt ist kluge Systematik. Er sucht aus der Impression das Ornamentale zu gewinnen und gelangt damit zu einer Malerei, die fast schon Kartonkunst ist, die zum Vorsatzpapier, zum Glasbild, zum Farbendruck hinüberleitet. Da sie sich trotzdem der Bildtafel noch bedient, muss sie notwendig problematisch wirken.

Franz Heckendorf, dessen Jugend sich in der Sezessionsausstellung dieses Sommers verheissungsvoll einführte, zeigt eine Reihe von Pastellen, die gar zu geschickt sind, um tiefere Teilnahme wecken zu können, die aber doch wieder auf ein sehr entschiedenes Talent deuten. Zu grosse Geschicklichkeit ist der Fehler aller Jungen von heute; es wird interessant zu sehen sein, mit welchen Mitteln das moderne Talent, das Heckendorf gut repräsentiert, diese Gefahr zu beseitigen weiss.

Alfred Helberger erweist sich in sechs Bildern aus Bornholm als eine schöne, thomaartig innige Natur, der es aber noch an Malkultur fehlt. –

Im *Kunstgewerbemuseum* wurde in einer geschmackvoll arrangierten Ausstellung von Schülerarbeiten an vorsichtig ausgewählten Proben das Resultat des von Bruno Paul und seinen Helfern reformierten Unterrichts gezeigt. Es ist eine sehr entschiedene Verbesserung zu verzeichnen. Der Unterricht ist sachlicher geworden, er beschränkt sich freiwillig auf wesentlichere Dinge und bildet besser als früher die selbständige Talentkraft der Schüler aus. Sogar Lehrer, deren Anschauungen noch im alten Regime wurzeln, wie Max Koch, Böhland oder Emil Döpler sind mitgerissen worden und haben sich den Anforderungen der neuen Absichten nicht übel angepasst. Die besten Resultate findet man in den Klassen Orliks, Bruno Pauls und E. R. Weiss'. In den Arbeiten dieser letzten Klasse wird nichts Geringeres gezeigt, als eine neue, moderne, mit der Schablonenwirkung klug rechnende Möglichkeit der dekorativen Malerei; wo diese doch schon zu einem absterbenden Beruf zu werden drohte. In der Plastik fallen die Resultate der Schmarje- und Haverkamp-Klasse wohlthätig auf. Die Biedermeierei der Zeit steckt natürlich auch mehr oder weniger in all diesen Schülerarbeiten; besonders in der Seek-Klasse beeinträchtigt diese Modetendenz ein wenig die Tüchtigkeit der Leistungen. Und in Pinselübungen, wie in denen der Kutschmann-Klasse ist das im üblen Sinne Metierhafte keineswegs schon überwunden. Alles in allem aber: die Unterrichtsanstalt ist auf einem guten Weg. Ansätzen einer wirklich formerfindenden Kraft begegnet man ja auch jetzt nur ganz vereinzelt. Aber sie zu erziehen ist auch die

Kunstgewerbeschule, wie sie nun einmal geworden ist und wie sie unter den gegebenen Umständen sein muss, nicht der Ort. Die rechte Stelle dafür wäre die reformierte Architektenschule. –

Bei *Fritz Gurlitt* wurde Thoma aufs Beste durch eine Ausstellung geehrt, über die nicht gesprochen zu werden braucht, weil vor kurzem erst in diesen Heften von dem Künstler ausführlich die Rede war. —

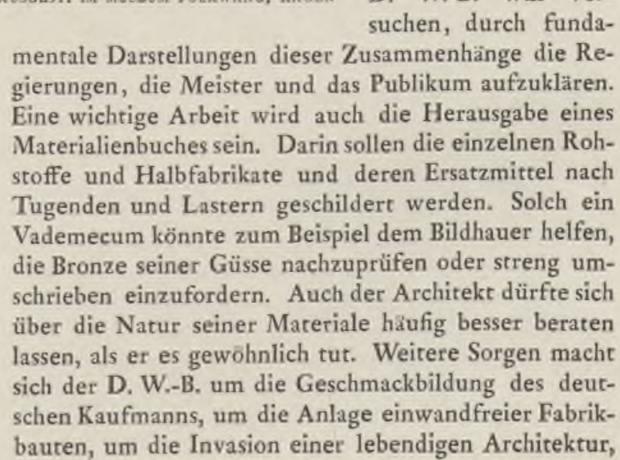
Im Kunstsalon von *Amsler und Ruthardt* gab es eine ausgezeichnete Ausstellung deutscher Graphik. Käthe Kollwitz, Orlik, Heinrich Hübner, Knaus, Skarbina, Leistikow und Liebermann. Schöne frühe Blätter von Paul Baum und eine Reihe wunderschöner Handzeichnungen von Menzel, die alles Andere dann freilich distanzierten. –



CHR. ROHLFS, LANDSCHAFT — AUSGEST. IM MUSEUM FOLKWANG, HAGEN

Lothar von Kunowski, von dessen mit Erfolg propagierten Unterrichtsprinzipien oft schon die Rede war, ist als Leiter des *Zeichenlehrerseminars in Düsseldorf* berufen worden Man kann dieser Entschliessung des Kultusministeriums nur zustimmen und darf sich freuen, dass der rechte Mann nun in eine Stelle gebracht worden ist, wo er auf die Auffassung der preussischen Zeichenlehrer und mittelbar also auf die Zeichensystematik unserer Schulen entscheidenden Einfluss üben kann. Seine Frau, die seine Musterschülerin war und von derem Talent hier einige Proben gegeben worden sind, wird in Düsseldorf die Kunowskische Privatschule leiten. K. S.

Frankfurt a. M. — Der *Deutsche Werkbund* veranstaltete seine zweite Jahresversammlung. Der Arbeitsbericht ergab die erfreuliche Thatsache, dass der Bund trotz seiner wenig homogenen Zusammensetzung aus Künstlern und Fabrikanten, intellektuellen Proletariern und Kapitalisten doch prompt zu funktionieren vermag. Was die verschiedenen Interessen zusammenhält, ist das gemeinsame Ziel: die deutsche Produktion auf schöne Qualitätsarbeit einzustellen. Um dies vielseitige Problem warben auch die diesmaligen Verhandlungen. Mit besonderem Ernst wurde die Frage der Submission diskutiert und damit zusammenhängend der preussische Sparerlass. Man wollte die Regierung wissen lassen, dass ein rigoroses Drücken der Preise eher eine Verteuerung als ein Sparen wäre, dass nur ein wirklich erfahrener und die Form beherrschender Architekt zu sparen weiss; denn er verachtet alles thörichte Beiwerk und baut das Notwendige gut und dauernd. Dem die Qualität bedrohenden System der Unterbietung wird freilich erst dann ein Ende gemacht werden können, wenn die Handwerker und Lieferanten sich zur Abwehr organisieren; indessen schon heute könnten die Architekten, besonders die staatlichen und städtischen Baubeamten, viel mildern, wenn sie nicht nur das Preisminimum, sondern auch die zu erwartende Güte der Ware bei jeder Offerte berücksichtigten. An dem Submissionswesen hat auch der Schulmann ein grosses Interesse. Es ist offenbar, dass an Schundarbeit kein guter Nachwuchs erzogen werden kann. So lange der Lehrling in der Werkstatt verludert, vermag die beste Schule ihm nichts Wesentliches zu nützen. Der D. W.-B. will versuchen, durch fundamentale Darstellungen dieser Zusammenhänge die Regierungen, die Meister und das Publikum aufzuklären. Eine wichtige Arbeit wird auch die Herausgabe eines Materialienbuches sein. Darin sollen die einzelnen Rohstoffe und Halbfabrikate und deren Ersatzmittel nach Tugenden und Lastern geschildert werden. Solch ein Vademecum könnte zum Beispiel dem Bildhauer helfen, die Bronze seiner Güsse nachzuprüfen oder streng umschrieben einzufordern. Auch der Architekt dürfte sich über die Natur seiner Materiale häufig besser beraten lassen, als er es gewöhnlich tut. Weitere Sorgen macht sich der D. W.-B. um die Geschmackbildung des deutschen Kaufmanns, um die Anlage einwandfreier Fabrikbauten, um die Invasion einer lebendigen Architektur,





ADOLF LIER, FRÜHLINGSMORGEN SAMMLUNG DR. MENNACHER AUSGEST. IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

eines modernen Gerätes in das goldschwere aber verzweifelt stecken gebliebene Frankfurt; schliesslich um das Gelingen der Brüsseler Weltausstellung. Alle diese Verhandlungen schienen recht nützlich. Das eigentliche Erlebnis indessen war eine Rede van de Veldes, zugleich eine Geisselung und eine Adelung. R. B.

Frankfurt a. M.— In der *Kunsthandlung Rudolf Bangel* finden in nächster Zeit die folgenden Versteigerungen statt: vom 7.–8. Dezember Gemälde alter und neuer Meister, vor allem aus dem Nachlass Ludwigs von Hayn, München, und Möbel und Kunstgegenstände aus dem Besitz des Barons von Sebottendorf, Wiesbaden; am 14. und 15. Dezember werden Gemälde und Kunstgegenstände versteigert; und im Januar Stiche und Zeichnungen.

München. – Bei *Heinemann* ist gegenwärtig eine Gesamtausstellung von etwa 100 Bildern des Münchner Landschafters Adolf Lier vereinigt. Die für die ernsthafte und eindrucksvolle Kunst der „zweiten" Münchener Landschaftsschule gutes Zeugnis abgiebt. Die Tradition Schleichs aufnehmend, haben diese Maler die feuchten Gelände des Dachauer Moors und die waldumsäumten Hügel des bayerischen Voralpengebietes, hinter dem in breitern Saum die Bergeskette sich hinzieht, durchwandert und ihr Verdienst ist das Freiwerden ihrer Kunst von dem dekorativen Nebenbegriff der „schönen Aussicht". Mit edlem Freimute erkannten sie ihr Ideal in der Schule von Barbizon, und besonders Lier hat als Schüler und Freund Duprés von Isle d'Adam die Feinheit, den Duft und die tiefe Buntheit der Malerei Duprés nach München gebracht. Auch Daubigny hat von ihm begreifliche Bewunderung eingefordert. Der Heimgekehrte schuf, wenn er sich auf ein mittleres Format beschränkte, eine Reihe von Werken, die eine durchaus gelungene Erkenntnis der Arbeitsmethode und Naturbetrachtung der genannten Franzosen beweisen. So trat freilich die eigene Note in den Hintergrund, indem sie fremdes Wesen bei aller geistigen Verwandtschaft der Veranlagung in sich einschloss, im Sinne etwa einer Übersetzung, die Personennamen und Kulissen nach landesüblichen Verhältnissen mit in die Änderung einbezieht. Auf grossen Bildern wirkt Lier flach, und die Staffage, die er sonst zu einem kunstvoll berechneten Farbpunkte erhebt, giebt dann dem Ganzen den unleidlichen genrehaften Zug, den das Publikum der 70er Jahre nicht entbehren konnte. In den kleineren Stücken, wo die Herbststimmung glücklich erfasst ist, offenbart sich die feine Begabung eines Menschen, der seine Heimat mit dem Auge und dem Herzen gleichzeitig geschaut hat, ohne dabei in den Fehler der Rührseligkeit oder der Episode zu fallen. Als Kopist nach Ruisdael und Hobbema hat er ebenfalls Vortreffliches geleistet; und dass er während der kurzen Zeit, die er als Lehrer zu wirken berufen war, seinen Schülern zu geben verstand, sagen uns vor allem Poschinger, Baisch und Wenglein.

Eine Reminiscenz darf ich wohl anschliessen: es war Lier, der als Abgeordneter der Münchener Künstlerschaft 1869 in Paris weilte, um durch seine persönlichen Beziehungen die Teilnahme französischer Künstler an der berühmten Münchner Ausstellung von 1869 zu veranlassen. Durch ihn kamen Puvis, Diaz, Daubigny, Dupré und Stevens nach München. U.-B.

In den von Emanuel Seidel neu eingerichteten Räumen *von Brackls Moderner Kunsthandlung* gab es eine Ausstellung der Fritz Erlerschen Bühnenskizzen. Für den Katalog hat Erler eine bemerkenswerte Abhandlung über seine Auffassung von moderner Bühnenkunst geschrieben. K. S.

Essen. – Wer den Stadtplan von Essen anschaut, stellt fest, dass die Stadt eigentlich nur ein Kern ist, völlig umfasst und eingeschlossen von den Kruppschen Kolonien. Es ist bewundernswert, was dieser Industrielle in wenigen Jahren hier wieder an neuen Vierteln,

Strassen, Häusern, Höfen hat anlegen lassen. Um so mehr, als das Meiste, besonders das Neueste, architektonisch mustergültig genannt werden muss. Für die gesunden Arbeiter baute man in einem gemilderten Kasernenstil, breitgelagerte Häuser um einen freien Platz herum. So entstanden grosse Blocks, die innen einen stattlichen mit Rasen und Bäumen besetzten Hof bergen. Man glaubt auf dem Schlossplatz einer kleinen verlornen Residenz zu stehen; so geschickt, so anmutig und heiter wurden die Massen gegliedert, wurde der Platz geschlossen. Noch wesentlich wertvoller und vorbildlicher ist aber der sogenannte Altenhof, der den zur Ruhe gesetzten Arbeitern eine Heimstatt gewährt. Er wurde als Gartenstadt ausgebildet. Man darf getrost sagen, dass damit englische Anlagen wie etwa Sunlight-Port, der Qualität nach erreicht worden sind. Einiges hilft dazu freilich das überaus günstige, im Niveau lebhaft wechselnde, von Thälern durchzogene und dann wieder hoch ansteigende Terrain. Doch andererseits vermehrten sich dadurch auch wieder die Schwierigkeiten, zusammenklingende Landschaftsbilder zu schaffen. Es ist ausgezeichnet, wie die grosse Baugruppe des Erholungsheimes über eine breite Thalmulde hin mit der jenseits gesiedelten Kolonie der kleinen Einfamilienhäuschen ein architektonisches Panarama giebt. Die kleinen Häuser sind dem Grundriss nach als Typen ausgebildet, zeigen aber in der jeweiligen Gestalt und der Art, wie sie zusammenstehen, einen unerschöpflichen Wechsel an guten Einfällen. Krupps Baumeister heisst Schmohl; dessen Helfer Schneegans hat das Wesentliche dieser Anlagen geleistet. R. B.

Duisburg. — Im ganzen rheinischen Industriegebiet wird mancherlei für die Arbeiterwohnung gethan. Nicht nur Soziales, auch Ästhetisches. Der rheinische Verein zur Förderung des Arbeiterwohnungswesens wird auf das Beste von dem Architekten Dr. Ing. Hermann Hecker beraten. Der Einfluss einer Bauberatungsstelle erweist sich hier als ebenso günstig wie etwa in Stuttgart. In solchem geistigen Zusammenhang, wenn auch aus eigner Initiative, hat die Duisburger gemeinnützige Baugesellschaft Hermann Muthesius für die Fortführung ihrer bisher nur nützlichen, aber architektonisch sehr unzulänglichen Anlagen berufen. Muthesius hat bereits einige dieser Heimstätten gebaut; jedes Haus umschliesst zwei Wohnungen, eine untere, eine obere. Die Häuser stehen so zusammen, dass je zwei oder mehrere eine architektonische Form geben. Der Sockel ist Ziegelstein, alles Übrige verputzt, das Dach ist mit schwarzen oder roten Pfannen eingedeckt. R. B.

Berlin. — Eine neue Kunsthandlung ist in der *Charlottenstrasse 33a* eröffnet worden. Ihr Leiter, Fritz Rosenberg, möchte alte Schwarzweiss-Kunst jeder Technik popularisieren. Man findet in den Räumen dieser Kunsthandlung eine reiche Sammlung von geschmackvoll gerahmten Stichen und Radierungen, die fortdauernd ergänzt werden soll und die somit eine gute Gelegenheit schafft, anstelle der photographischen Massenartikel zu erschwinglichen Preisen Originalarbeiten zu erwerben. Neben Deutschland sind im wesentlichen das Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts und die Porträtkunst Englands berücksichtigt. Daneben fällt eine schöne Gruppe Berolinensien auf; vor allem eine Kollektion von Arbeiten Chodowieckis. J. E.

Hagen i. W. — *Das Folkwang Museum* veranstaltet im Dezember eine Ausstellung von Werken Christian Rohlfs', der eben jetzt sein sechzigstes Jahr vollendet. Rohlfs gehört zu den Unverdrossensten und Überzeugtesten der modernen deutschen Kunst; er trägt mit seinen sechzig Jahren ein immer noch kühnes und leidenschaftliches Jünglingsherz in der Brust. Aber er hat nicht eigentlich eine Entwickelung, weil er zu sehr Empfangender ist. Der Holsteiner, der in Weimar das Handwerk lernte, sitzt jetzt im Hagener Museum vor der Staffelei oder dem Webstuhl, umgeben von Renoirs, Cézannes und Matisses Bildern. Und die saugen seiner weichen Natur das Eigene aus. So gleitet er als neo-impressionistischer Maler immer ins Kunstgewerbliche hinein und mag als Kunsthandwerker dann doch nicht den Künstlerstandpunkt aufgeben. Eine Grenznatur, die nie eigentlich über den Versuch hinauskommt; und Einer, der in den Stunden, wo er nicht malt vielleicht mehr Maler ist als jemals vor der Staffelei. Ein Künstler, würdig, dass ein Dichter seine Kunstinstinkte poetisch analysiert. K. S.



CHR. ROHLFS, ZEICHNUNG
AUSGEST. IM MUSEUM FOLKWANG, HAGEN I. W.

ACHTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTNEUN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



ZEICHNENDE KÜNSTE

WINTER-AUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

VON

KARL SCHEFFLER



ED. MANET, IM PARADIES. LITHOGRAPHIE

Ein Kunstrichter, der in sein Schreibhandwerk rechtschaffen verliebt ist und auch dieses zu einer Kunst zu machen strebt, wird am dankbarsten für Ausstellungen sein, in denen ein Leitmotiv, eine kluge Tendenz, sichtbar wird. Denn indem er ein solches Motiv auch seinem Berichte zugrunde legt, kann er diesem eine architektonisch klare Form geben, alles verwirrend Einzelne an einer Idee beziehungsreich messen und schöne Ordnung herzustellen. Die berichtende Thätigkeit tritt in den Hintergrund und es zeigt sich die Möglichkeit freierer Gestaltung.

Die Schwarz-Weiss-Ausstellungen der Berliner Sezession sind in dieser Weise schon manchmal Anlass gewesen, moderne Kunstprobleme zu erörtern. Man braucht sich nur der Winter-Aus-

stellungen von 1901, 1902 und 1903 zu erinnern. In der ersten dieser Ausstellungen gab das Nebeneinander von Klinger und L. von Hofmann einerseits und der Simplizissimuszeichner unter Th. Th. Heines Führung andererseits lebhaft zu denken; in der zweiten standen sich zwei Anschauungswelten in Otto Greiner und Lautrec-Steinlen prinzipiell gegenüber; und in der dritten regten zwei an verschiedenen Polen wirkende Genialitäten wie Rodin und Beardsley zu leidenschaftlichen Empfindungen und Gedanken allgemeiner Art auf.

In diesem Jahre findet man eine so kräftig formulierte Tendenz nicht, trotzdem die Leitenden verständigerweise wieder auf Internationalität energisch zurückgekommen sind, ohne die die sozusagen symbolischen Ausstellungswirkungen nun einmal nicht zu erreichen sind. Aber dafür findet man, zum erstenmal in diesen Veranstaltungen, eine künstlerisch verfeinerte äussere Ordnung. Liegt darin nun auch noch keine Idee, so erleichtert sie es doch, die Ideen, die in jeder Versammlung von Kunstwerken latent vorhanden sind, aufzusuchen und sich ihrer stillen Dramatik hinzugeben.

Erreicht ist die Ordnung, weil von den Künstlern nicht einzelne ungleichartige Werke ausgestellt sind, sondern Gruppen von innerlich verwandten Werken, und weil den verschiedenen Techniken besondere Räume angewiesen worden sind. Wo in früheren Jahren oft in kahlen Sälen ein wirres Durcheinander herrschte, da erfreut man sich jetzt einer klaren Aufstellung und einer wenn auch etwas wienerischen, so doch geschmackvoll sachlichen, von E. R. Weiss und Karl Walser geschaffenen dekorativen Interieurgestaltung. Um so mehr, als diese Neuerung der nach intimer Raumwirkung verlangenden Graphik besonders zugute kommt. Man geht nun mit einer ganz anderen Gesammeltheit und mit beruhigtem Genuss durch das Haus. Früher fand sich beim erstenmal nur zurecht, wer sich eine schnelle Orientierungsfähigkeit Kunstwerken gegenüber erworben hat; jetzt ist auch



MAX SLEVOGT, LITHOGRAPHIE ZUM „LEDERSTRUMPF"



HENRY DE TOULOUSE-LAUTREC, NAPOLEON ZU PFERD, LITHOGRAPHIE



VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT MIT WAGEN, AQUARELL



MARTIN BRANDENBURG, DAS PLÖTZLICHE. ZEICHNUNG

dem Laien der klare Überblick sofort möglich. Jedes Kabinet hat einen bestimmten Charakter erhalten, der sich gleich als Erinnerungsbild einprägt. Diese Willigkeit des Gedächtnisses aber hat von vornherein schon den Wert einer zustimmenden Kritik.

In dem Raum für Steindrucke beherrschen Liebermann, Slevogt und Corinth, Munch, Lautrec und Manet die Situation. Sie Alle haben sich derselben Technik bedient, stehen sich darum aber nur um so klarer als Persönlichkeiten gegenüber; denn eine den Stil des Materials erzwingende Arbeitsweise uniformiert selbständige Künstler nicht, reizt sie im Gegenteil nur um so mehr, ihr Eigenstes zu betonen. Darum treten in ihren Zeichnungen, in ihren Lithographien, Liebermann, Corinth und Slevogt als Temperamentseigenarten deutlicher noch hervor, als in ihren Malereien. Am stärksten wirkt dieses Mal Slevogt. In seinen Lithographien zum „Lederstrumpf" erreicht er, mit eigenen Mitteln, kraft seines eigenen Temperaments und einer ihm selbst gehörenden Phantasie, an mancher Stelle das Niveau von Daumier und Delacroix. Es ist in seiner Illustratorenkunst Kraft und Zartheit, Leidenschaft in der Ruhe, Besonnenheit im Improvisierten und ein natürlich fliessender Reichtum im nur Angedeuteten. Die Technik ist in den besten Blättern so entmaterialisiert, dass nichts geblieben ist als ein bilderreicher Duft, als eine heroisch belebte Atmosphäre, als der Schimmer dramatisch in sich selbst vibrierender Raumpoesie. Liebermann hat vielerlei ausgestellt und darunter sehr feine Blätter; aber er hat schon bessere Jahre gehabt. Seine Produktion sinkt ja eigentlich nie, er ist einer der gleichmässigsten Künstler, die wir haben. Diesmal fehlen aber, bis auf ein paar Andeutungen, die grossen pathetischen Temperamentserhebungen. In seinen ausgestellten Lithographien und Zeichnungen lebt Liebermann von seiner bewährten Meisterschaft; er fügt ihr eine neue Stufe dieses Mal nicht hinzu. Corinths farbige Steindrucke zu dem „Buche Judith" haben etwas merkwürdig Bilderbogenhaftes. Nicht nur im üblen Sinne; denn einigen von den ziemlich roh gefärbten Blättern wohnt eine gewisse primitive Altmeisterstimmung inne, die nicht übel zu den biblischen Motiven passen will. Seltsam eindringlich stehen dann auf der gegenüberliegenden Wand die Lithographien Munchs und Lautrecs nebeneinander. Zwei grosse Techniker, zwei Lebenspsychologen, zwei Chicisten; aber so verschieden wie Paris und Kragerö in Norwegen. Munch ist raffiniert und graziös innerhalb einer fast barbarischen Traditionenarmut; Lautrec ist dagegen ein äusserstes Kulturprodukt



LOVIS CORINTH, WEIBLICHE AKTE. RADIERUNG

und es wirkt seine Lithographenkunst wie das feine Destillat eines ganzen Jahrhunderts. Zu ihm gesellt sich Manet — mit Werken, die in der Art, wie darin Natureindrücke in technische Kunstwirkungungen übersetzt wurden, kleine Wunder sind — als sein Ahn, bei dem noch männlich heitere Ruhe ist, was in Lautrec als nervöse geniale Feinheit zutage tritt. Manet, der Pariser Boulevardier mit der Spaniergeste und dem Holländersaft, mit der Japanersensibilität und der freien Griechenseele in der leicht atmenden Brust, ist der Souveränste in diesem Raum. Aber um so heller nur leuchtet neben ihm der Anderen Eigenart. Lautrec steht gefällig und leicht da, als ein Varietewatteau, als der Bocaccio des Griffels auf dem Montmartre des modernen Grossstadtlebens; Munch tritt kräftig hervor als eine mit Monomanengrazie leidenschaftlich gestaltende Strindbergnatur, die nur im Spiel mit starken Kontrasten ihr Gleichgewicht findet; wir sehen Liebermann, wie er mit espritreichem Subjektivismus das Gesetz des Objekts sucht und sich zu einem Pathetiker des Unpathetischen erhebt; da ist Slevogt, der faustisch angewehte Niederbayer, der Zwittergeist, der von Rembrandt, Rubens und Delacroix durchdrungen ist und in dem sich angeborene Grösse mit banalen Modekonventionen streitet; und Lovis Corinth steht endlich da als ein Rabelais einer gezähmten Zeit, als ein fröhlich berserkernder Charmeur, fast behaglich wirkend gegenüber der nervösen Unrast der Andern. Neben diesen Individualitäten blickt dann, mit Augen voller Mystik, Gauguin noch aus einigen Blättern hervor; es behauptet sich der junge Willy Schwarz nicht übel mit einer grösseren Lithographie neben solchen Autoritäten; und es erklingt von einem Steindruck Puvis de Chavannes her ein Ton, dessen edle Klarheit sich über alle dramatisch bewegte Dissonanz hinausschwingt.

In den Räumen, wo die Radierungen untergebracht sind, ist soviel Elite nicht beisammen, wenn man von den eine Wand füllenden Drucken Manets absieht, die, ohne eigentlich Muster des Technischen zu sein, in ihrer Art doch als etwas Einziges in der neueren Kunst dastehen. Es herrscht in diesen Räumen mehr die mittlere Tüchtigkeit. Man begrüsst Kalckreuths phrasenlose Solidität, begegnet der in der Masse etwas ennuyanten Exlibris-Phantasie und unmeisterlichen Altmeisterlichkeit Thomas, die doch so wunderlich entschieden auf eine starke Persönlichkeit weist und dem freskenhafteren, aber doch immer nur illustrativen Aldegreverstil Böhles, der, als ein Frankfurter Geistesverwandter Thomas, ein symboltrunkener Eklektizist ist und etwas wie ein Conrad Ferdinand Meyer ohne dessen Helvetieresprit. Man geniesst die erprobte Berufsroutine Orliks und Strucks, das klangvoll eintönige Pathos Leistikows, den pathologisch differenzierten Vignettengeist Markus Behmers und die pikante Sinnlichkeit Corinths. Larsson und Zorn treten mit geschlossenen Samm-

lungen auf und sind wie immer, in all ihrer unbefangenen Schwedenheiterkeit jedermann zum Genuss da, wenn auch durchaus als kluge Lehrlinge fremder Kunstkultur. Man lernt in Grossmann, dessen leicht aufgebauten Radierungen voll Luft, Raum und Charakteristik sind, und der sicher ein guter Illustrator sein könnte, ein verheissungsvolles junges Talent kennen, begrüsst gerne die kalckreuthisch ihn eigentlich nur die Dekorativen benutzt, um mehr kunstgewerbliche Wirkungen zu erzielen. E. R. Weiss, Heine Rath, Steinbach-Weinhold, Tappert und Markus Behmer wissen ihm feine farbige Reize abzugewinnen. Und ins Gebiet der Dekoration gehören auch mit ihrem intarsienhaft exotischen Farbenschimmer die japanisierenden Bildertafeln von Frau Ewers-Wunderwald. Im allgemeinen



ED. MANET, DAS PFERDERENNEN. LITHOGRAPHIE

sichere und männlich feine Radierkultur Reifferscheids und blickt mit einem Gemisch von Interesse und Unbehagen auf Schinnerers Cyklus der Simsonlegende. Pissarros Rouener Ansichten verbreiten ein warmes Leben, Werenskiold nötigt, wie immer, zu liebevollem Verweilen, und mit Genugtuung entdeckt man in ein paar radierten Köpfen Leibls etwas der Manetschen Kunst Kongeniales.

Der Holzschnitt ist eine heute etwas vernachlässigte Technik. Diese Ausstellung zeigt, dass werden aber Techniken bevorzugt, die mehr malerische Freiheit und improvisatorische Skizzenhaftigkeit erlauben. Am umfangreichsten sind daher die Kollektionen der freien Handzeichnungen und Aquarelle. Ihnen sind vier von den neun Sälen des Sezessionshauses reserviert. Wie im vorigen Jahre schon, herrscht in dieser Abteilung wieder Vincent van Gogh mit den Produkten seiner herben und reichen Männlichkeit; mit einer Zeichenkunst, die altmeisterlich scheint, weil die tiefe



HANS THOMA, BLICK AUF FRANKFURT. RADIERUNG

Naturfrömmigkeit der alten Meister darin ist und die heiter ist, weil ihr Ernst das Ewige meint. Diesem Künstler steht sein Landsmann Toorop lehrreich gegenüber. Freilich hat dieser auch javanisches Blut in den Adern; und das spürt man seiner Mestizenkunst ja auch an. Er erscheint der Riesenfaust van Goghs gegenüber zwittrig und in manchem Zug praeraffaelitisch manieriert, so erstaunlich, so rechtschaffen und reinlich seine immer und überall zeichnende Kunst auch ist. Van Gogh ist selbst durch und durch grosse Natur; Toorop leitet die Natur durch die Kanäle des Begriffs. Bei ihm wird sie zu einer tendenzvollen Stilkunst verarbeitet und von einer nazarenisch katholizierenden Philosophie determiniert. Dabei verliert sie dann ihre stille Einfalt und die übergedankliche Körperlichkeit, die van Gogh erfasst hat. Van Gogh hat Stil, Toorop stilisiert. Aber er thut es, wenn auch mit einer etwas blutleeren Sensibilität, mit fast Holbeinisch exakter Zeichenkunst; er nimmt gefangen durch den tiefen, sachlichen, fanatisierten Ernst seiner Manier, die Klimt befruchtet hat, zwischen Khnopff und van Eyck ungefähr die Mitte hält und in all ihrer Unheiterkeit doch auch etwas von Carl Larsson enthält. Nicht zufällig scheinen neben Toorops koketter Begriffsgotik die Zeichnungen zu hängen, die der Schwede Josephson kurz nach dem Ausbruch seiner Geisteskrankheit hinschrieb. Das Wahnsinnige in diesen Blättern berührt sich ganz leise mit Toorops Stil. Die Zeichnungen des unglücklichen Schweden, dessen Lebensbild hier neulich gezeichnet worden ist (K. u. K. VII, S. 479), sind sehr ergreifend. Man spürt, wie in ihnen das kontrollierende Bewusstsein abgeirrt ist, während die Empfindung um so heftiger nur emporschnellte, wie eine lebendig sprühende Einbildungskraft im Zaubergarten des Wahns ungeduldig, voll tragischer Unrast umherirrt. Es ist erschütternd, die Impression auf dem schmalen Seil tanzen zu sehen, das zwischen Genie und Wahnsinn ausgespannt ist; denn es überragen in gewisser Weise — schrecklich es zu sagen — diese Zeichnungen des Paralytikers, durch die höchstes Leben dahinzuckt, das ganze und gewiss nicht unbedeutende Lebenswerk Josephsons. Innerhalb der Gruppe, der Toorop angehört, wäre auch Brandenburg dann, der Berliner Poet, des Bizarren, Dämonischen und Geheimnisvollen zu nennen. Dieser Künstler imponiert Einem allgemach, wie er abseits dasteht, seiner Bestimmung ohne Schwanken folgt und mit eiserner Beharrlichkeit nur will was er muss. Man hat ihm in diesem Jahr eine ganze Wand eingeräumt. Und durch diese Häufung kommt um so stärker nur die Intensität und die schicksalhaft wirkende, kräftige Romantik dieser schweigsamen, vom Leben poetisch erschreckten Seele zur Anschauung.

Neben den grösseren Blättergruppen einzelner Künstler gehen kleinere Kollektionen bedeutungsvoll einher. Guys und Forain sind mit sehr feinen Zeichnungen vertreten und Rodin mit zwei hin-

reissend schönen Blättern, in seiner bekannten, leicht getuschten Art. Hofer beweist, dass die auf seine Begabung gesetzten Erwartungen begründet waren. Seine Akte sind in Paris geschmeidig geworden, ohne dass er sich selbst doch verloren hätte. Schöne atmosphärische Weichheit ist in neuen Zeichnungen Paul Baums und überzeugende, kräftige Wahrheit in qualitätsreichen Blättern Th. von Brockhusens. Rösler scheint in Gefahr ein wenig manieriert zu werden; Kardorff kann immer noch seine Vorbilder nicht vergessen machen, und Baluschek fällt mit seinen bilderartigen Schilderungen auch dieses Mal aus dem Rahmen.

Die Arbeiten der Aquarellisten sind im wesentlichen zu einer Ausstellung der jungen Dekorativen geworden. Äusserlich gehört Chr. Rohlfs freilich längst nicht mehr zu ihnen; innerlich aber möchte er so jung wie die Jüngsten sein. Das ist seine Problematik; denn es ist ein Geheimnis des Erfolgs, stets die Begabung seines Alters zu haben. Künstliche Jugend ist so problematisch wie ein künstliches Alter. Richard Dreher hat ein Jahr in der Villa Romana verbracht und hat sich lebendig entwickelt, obgleich er mit der italienischen Landschaft offenbar nichts Rechtes hat beginnen können. Auch der in Paris lebende Bremer Ernst Matthes ist voran gekommen. Die Fremden sind freilich auch hier wieder überlegen: Signac mit technisch meisterhaft empfundenen Landschaften, und Le Beau mit ein paar sehr klangvollen, an Puvis, Ingres und Rodin orientierten Aktaquarellen. Von Arbeiten bekannter Berliner Sezessionisten ist eine kleine Marine Ulrich Hübners besonders glücklich. Sie ist so leicht und sicher gemalt, dass man nur noch in schmeichelhafter Weise den Namen Manet nennt. Endlich weiss Karl Walser mit seinen Bühnenskizzen zum „Alpenkönig“ heitersten Genuss zubereiten, weil die ganze



JAN TOOROP, KIND MIT DEM ENGEL DES ALLERH. HERZENS. ZEICHNUNG

kokette Schlagkräftigkeit seiner ziervollen Romantik darin ist.

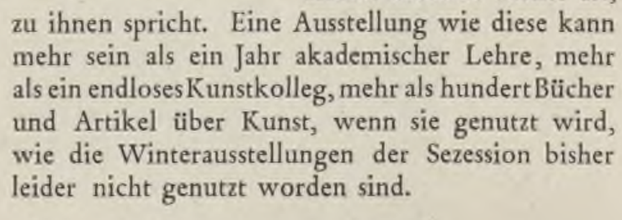
Im grossen Hauptsaal sind die Kartons aufgestellt. Hodler schildert auf zwei schmalen, hohen Riesenleinwänden den Aufstieg und Absturz von Bergsteigern. Es sind Dioramabilder und die Quantität der Felsmasse, das Dramatische der Vorgänge wirken im bilderbuchhaft interessanten Sinne stark genug auf den Betrachter. Aufgabe und Absicht aber sind von vornherein unkünstlerisch, ja antikünstlerisch gewesen; selbst Hodlers Stilkraft hat das Panoramamässige nicht überwinden können. Allzu anspruchsvoll wirkt auch Waldschmidt mit seinen grossen Kartons, wenn er es auch sicher nicht anspruchsvoll meint. Man denkt vor seinen überlebensgrossen Aktkonstruktionen an seinen Lehrer Schmidt-Reute, an Hodler und auch an — Lothar von Kunowski. Das michelangeleske Schema ist an ganz wenigen Punkten erst mit echtem Leben gefüllt. Dem Talent und dem hohen Ernst dieser sicherlich merkwürdigen Versuche gegenüber bleibt es abzuwarten, ob wir es hier mit den Produkten einer stürmisch erregten Seele zu thun haben oder nur mit einem im Grunde akademischen Kartonpathos. Vor der Hand sind jedenfalls den Arbeiten dieses zeichnenden Bildhauers die Werke seines Sezessionskollegen Barlach vorzuziehen.



ERNST JOSEPHSON, EIN WEIB. ZEICHNUNG

Dessen Holzplastiken beweisen es in dieser Ausstellung einmal mehr, dass das grotesk Monumentale ihm unter dem Antrieb innerer Nötigung frei entsteht. Dieser gestaltet darum, wo Jener noch konstruiert. —

Man sieht aus diesen Andeutungen, wieviel des Interessanten und Bedeutenden in der Schwarz-Weiss-Ausstellung dieses Jahres ist. Hoffentlich wird das vom Publikum mehr als in früheren Jahren begriffen. Die jungen Künstler vor allem sollten sich zu einer Ausstellung wie dieser drängen. Sie müssten Tag für Tag eine Stunde in den Räumen des Sezessionshauses verweilen, müssten die Individualitäten still auf sich wirken lassen, technische Wirkungen studieren und immer wieder untersuchen wie die Dinge gemacht sind und warum sie so gemacht sind. Von einem Raum müssten sie in den andern eilen, um leidenschaftlich zu vergleichen und abzuwägen; und dann wieder müssten sie stille und aufmerksam warten, dass die hundertfältig sich offenbarende Kunst, die doch immer dieselbe Kunst ist, zu ihnen spricht. Eine Ausstellung wie diese kann mehr sein als ein Jahr akademischer Lehre, mehr als ein endloses Kunstkolleg, mehr als hundert Bücher und Artikel über Kunst, wenn sie genutzt wird, wie die Winterausstellungen der Sezession bisher leider nicht genutzt worden sind.





KARL WALSER, ENTWURF ZU EINER THEATERDEKORATION

BERLIN UND DER KÜNSTLER

VON

ROBERT WALSER



nderswo, in der stillen Provinz, sieht sich der Künstler leicht von Melancholien umgeben. Verloren in Gedanken, sitzt er am einsamen Fenster, in der mittelalterlichen Stube, umflossen von seltsamem Zwielicht, und träumt unthätig in die schwungvolle Landschaft hinaus. Es kommt niemand. Er wird durch nichts gestört. Es herrscht eine unaussprechliche Stille in der Umgebung. In der Hauptstadt dagegen sind immer Störungen vorrätig, gleich einem lebendigen Warenlager von Aufmunterungen, und das ist für unsern Mann natürlich nur wohlthuend. Künstlerseelen müssen immer wieder ein wenig aus dem Zauberbann, in dem sie gefesselt liegen, aufgeweckt werden. Es lebt in fast Jedem, jedenfalls im echten Künstler, ein Märchenreich. In Märchenländern aber schlummert man. Man ist da nicht thätig. Ist nicht die heutige deutsche Provinz wie ein träumendes, schlummerndes Märchen? Zum Beispiel Magdeburg. Hat Magdeburg ein selbstbewusst-eigenwilliges geistiges Leben? So so, la la. Das ist es.

Wie ist da Berlin toll. Eine Stadt wie Berlin ist ein ungezogener, frecher, intelligenter Bengel, bejahend, was ihm so passt und wegwerfend, wessen er überdrüssig geworden ist. Hier in der Grossstadt spürt man es ordentlich, dass es Geisteswellen giebt, hinwegströmend, gleich einem Bad, über das gesellige Leben. Ein Künstler ist hier gezwungen aufzuhorchen. Anderswo darf er, die Ohren verstopft, in die Ignoranz versinken. Hier darf er das nicht. Er muss sich vielmehr beständig mensch-



ALCIDE LE BEAU, SITZENDE JUNGE FRAU. AQUARELL

lich ein bisschen zusammennehmen, und dieser Zwang, der ihn umkreist, gereicht ihm zum Vorteil. Doch es giebt da auch andere Dinge.

Berlin ruht nie, und köstlich ist das. Jeder erwachende Morgen bedeutet einen neuen angenehm-unangenehmen Überfall aufs Behagen, und das thut ihm gut, dem Bequemlichkeitssinn. Der Künstler besitzt, ungefähr wie das Kind, einen angebornen Hang zur schönen, edlen Faulpelzerei. Nun, in dieses Faulenzertum, in dieses Königtum, weht immer wieder frischer Ansporn-Sturmwind. Ins stille feine Wesen fährt das grobe, laute und unfeine. Es verwischt sich da stets etwas, und das ist gut, es ist Berlin, und Berlin ist ausgezeichnet.

Der gediegene Provinzmensch soll nur ja nicht glauben, dass es hier in der Grossstadt nicht auch Einsamkeiten giebt. Es giebt in der Weltstadt Einsamkeiten schauervoller Art, und wer Lust hat, von diesem erlesenen Gericht zu essen, der kann sich hier satt essen. Er kann dann erleben, was es heisst, in Wüsten und Einöden zu leben. Der grossstädtische Künstler hat Gelegenheit in Hülle und Fülle, niemanden zu sehen und zu sprechen. Er macht sich ganz einfach in der Welt, die den Ton angibt, unbeliebt, oder aber, er versteift sich durchweg auf Misserfolge, und im Nu sinkt er in die herrlichste, in die blühendste aller Verlassenheiten hinab.

Der Künstler, den die Erfolge krönen, lebt in der Grossstadt wie in einem bezaubernden Morgenland-Traum. Er schiebt von einem vornehmen Haus ins reiche andere, er setzt sich, ohne sich lange zu besinnen, an die üppigen Esstische und macht kauend und süffelnd Unterhaltung. Wie im Rausch lebt er dahin. Und sein Talent? Lässt solch ein Künstler denn sein Talent liegen? Welche Frage! Als wenn man sich so ohne weiteres seiner Begabung entledigen könnte. Das Gegenteil. Un-



MAX LIEBERMANN, NOORDWIJK. ZEICHNUNG

bewusst erstarkt das Talent, wenn man drauflos lebt. Man darf es nicht wie ein kränkliches Etwas immer hüten und pflegen. Es vertrocknet bei zu ängstlicher Pflege.

In seiner Schaffenshöhle darf der Künstlertyp immerhin, rasend vor Begierde und Sorge zu Ergebnissen der Schönheit zu gelangen, wie ein Tiger auf- und ablaufen. Von keinem Menschen beobachtet, verargt ihm das auch niemand. In Gesellschaft soll er ein möglichst flotter, netter, scharmanter Mensch sein, nicht zu bedeutend, aber auch nicht zu unbedeutend. Eins darf er nie ausser acht lassen: er hat geradezu die Pflicht, reichen schönen Frauen ein wenig den Hof zu machen.

Sind ungefähr fünf oder sechs Jahre verflossen, so fühlt sich der Künstler, und mag er auch von Bauern abstammen, in der Grossstadt wie zu Hause. Seine Eltern scheinen hier gelebt und ihn zur Welt gebracht zu haben. Verpflichtet, verschuldet und verschwistert fühlt er sich dem sonderbaren Gerassel, Geräusche und Getöse. Das Hasten und Wehen empfindet er wie eine neblige, liebe Muttererscheinung. Er denkt nicht mehr daran, je wieder abzureisen. Mag es ihm gut oder schlecht gehen, mag er verkommen oder emporkommen, gleichviel, es „hat" ihn, er ist für immer bezaubert, es ist ihm unmöglich, dieser grossartigen Ruhelosigkeit Adieu zu sagen.



ARNOLD WALDSCHMIDT, PROMETHEUS. TEMPERAENTWURF



TIEFURT. ANSICHT NACH DER PARKSEITE

TIEFURT

VON

KARL KOETSCHAU



Eine grosse Dankesschuld hat Weimar an seine Fürstinnen abzutragen. Man war bisher geschmackvoll genug, ihnen keine Denkmale aus Stein oder Erz zu setzen. Weniger löblich aber ist es, dass man sich auch nicht zu gross angelegten biographischen Würdigungen entschliessen konnte. Nur Luise, Karl Augusts lange verkannt gewesene Gemahlin, eine wahrhaft erhabene Frau, von der Goethe nur mit ehrfürchtigen Worten zu sprechen wagte, hat in Eleonore von Bojanowski eine Biographin gefunden, die den heroischen Stil im Leben ihrer Heldin begriff und darzustellen verstand. Anna Amalia aber, die, als Regentin, als Erzieherin ihres Sohnes, als Freundin und Beschützerin der um ihn lebenden Dichter, den Grund zu Weimars Grösse legte, entbehrt trotz einiger Versuche, sie zu schildern, noch immer einer auf Quellenforschungen aufgebauten, historisch reifen und künstlerisch durchgeführten Biographie. Und das gleiche Los teilt mit ihr Maria Paulowna, auf deren Entwicklung Goethe noch entscheidenden Einfluss hatte, und die feinfühlig über dem Erbe der grossen Zeit wachte; teilt auch Sophie, die letzte in der Reihe dieser seltenen Frauen, die freigiebig ihre reichen Schatzkammern der wissenschaftlichen Arbeit öffnete.

Aber Anna Amalia hat wenigstens ein Denkmal anderer Art erhalten. Die Stätte, an der sie in engem, vertrauten Kreise wirkte, seitdem sie sich von den Staatsgeschäften zurückgezogen hatte, das Wittums-Palais, wurde Dank der Fürsorge ihres Urenkels, des Grossherzogs Carl Alexander, in treuer,

Photographien: Hofphotograph Louis Held, Weimar.

verständiger Arbeit von dem Oberhofmarschall Grafen Oskar von Wedel wieder in den Zustand versetzt, den es bei ihren Lebzeiten gehabt hatte, und stellte sich nun — für Weimar und jene Zeit passt gar kein anderes Wort — als ein Bijou der Stadt dar, da es, wie die Verhältnisse dort noch vor kurzem lagen, allein ein wahrheitsgetreues Abbild der grossen Zeit gab. Nun ist auch, gerade vor Jahresfrist, der Sommersitz, den die Fürstin seit 1781 inne hatte, ihr wiedergegeben worden, ist ihr heiterer, freier Geist wieder da eingezogen, woraus er von der dumpfigen, stauberfüllten Luft der Raritätenkammer, zu der man das bescheidene Schlösschen gemacht hatte, vor Jahrzehnten verscheucht worden war.

Es war mir eine Herzensangelegenheit, nachdem ich versucht hatte, aus dem Goethe-Nationalmuseum wieder ein Goethe-Haus zu machen, auch hier noch, um das Bild vergangener Zeiten abzurunden, Wandel zu schaffen, ehe ich Weimar verliess. Dass ich bei meinen Vorschlägen des Verständnisses des jungen Fürsten und des seiner Beamten, dessen Obhut Tiefurt anvertraut ist, des Oberhofmarschalls Freiherrn von Fritsch, der im Verlauf der Arbeit zu einem freudigen Helfer wurde, mich versichert halten durfte, daran erinnere ich mich dankbaren Sinnes. Denn es galt zu zerstören, was ein Fürst aufgebaut hatte. Karl Friedrich nämlich, an geistiger Kraft weit hinter seinem Vater Karl August zurückstehend, zog sich gern nach dem verlassenen, stillen Tiefurt zurück, um dort Alles, was er als eifriger, aber wahlloser Sammler zusammenzuhäufen gewusst hatte, mit eigener Hand aufzubauen. Sein Ideal war das Raritätenkabinet, in dem die Fülle und die Verschiedenheit der Gegenstände den Besucher gefangen nimmt, und in dessen Ecken und Winkeln das Rätsel romantischer Dämmerung sich eingenistet hat. Gutes und Schlechtes hing und stand so dicht neben einander, dass man, namentlich in den von Karl Friedrich erst eingebauten Kabineten und Kabinetchen des Dachgeschosses, kaum sich bewegen durfte, wenn man Schaden anzurichten vermeiden wollte. Die Vorstellung der Bewohnbarkeit dieser Räume konnte bei Denen, die sie betraten, gar nicht mehr aufkommen; niemand vermochte sich hier noch die bewegliche, heitere, bisweilen auch ausgelassene Gesellschaft zu denken, die in sommerlicher Lust um die lebensfrohe Fürstin sich scharte, niemand jenen gedankenvollen Kreis, der im „Journal von Tiefurt“ manches Zeugnis davon uns hinterlassen hat, welche „bedeutenden Zustände“ jene Menschen durchlebten.

Nun ist Vieles von dem, was die Glanzzeit Tiefurts verwischt hatte, in die Rumpelkammer gewandert. Nicht Weniges, namentlich treffliche und seltene Beispiele englischer Schabkunst und ein reicher Schatz Meissner Porzellans sind dem Museum übergeben worden. Manches aber ist am Orte geblieben, von dem sich feststellen liess, dass es sich schon zu Amaliens Zeit dort befunden hatte, oder von dem, wenn die spärlichen Akten versagten, wenigstens angenommen werden konnte, dass es von ihr gebraucht worden sei. So kennen wir z. B. ihre Wertschätzung der Kunst Angelika Kauffmanns, und deshalb wurden zahlreiche Stiche nach Werken ihrer Hand zur Ausschmückung der Zimmer verwandt. Wir wissen, welche nachhaltigen Wirkungen die italienische Reise auf die kunstfreundliche Fürstin hatte, und so sind zahlreiche Erinnerungsblätter und eine lange Reihe in Öl gemalter Veduten, die geraume Zeit auf Schloss Ettersburg vergessen waren, nunmehr in Tiefurt vereint worden. Ihr Spinett, ihre Leier sind da wieder aufgestellt, wo ihnen einst die gern komponierende Fürstin in der Stille einsamer Sommertage Klänge entlockt haben mochte, wie sie sie ähnlich bei Metastasio oder einem der verwandten Maestri der Zeit kennen gelernt hatte. Da aber trotzdem noch hie und da störende Lücken vorhanden waren, mussten zur Ergänzung Möbel und Geräte aus den reichen Vorräten der grossherzoglichen Schlösser herbeigeschafft werden, die in die Lebenszeit Anna Amalias, besonders in deren zweite Hälfte stilistisch sich einfügen. Ich hoffe, dass trotzdem das Gesamtbild nicht an Echtheit verloren hat. Wer derartige Arbeiten übernimmt, wird sie nie ganz ohne Ergänzungen ausführen können. Sorgfältiges Abwägen und fleissiges Studium der Zeitkultur kann aber über die Schwierigkeiten hinweghelfen. Natürlich kann ich, zum Beispiel, nicht eidlich erhärten, ob die Möbel gerade genau mit denselben Bezügen versehen waren, die sie jetzt tragen, aber dass Anna Amalia schwarzen und braunen Moiré in Tiefurt hatte verwenden lassen, ging aus einem frühen Inventar hervor. Und ebenso wenig kann ich beweisen, dass sie Fürstenberger Porzellan besonders gern auf ihrem Tische gesehen hat; aber da sie eine Braunschweigische Prinzess war, habe ich alles, was ich an Erzeugnissen dieser Fabrik im grossherzoglichen Besitz noch vorfand, hier vereinigt, und ihnen nur noch wenige Stücke aus der Manu-



TIEFURT, ECKE AUS DEM SPEISEZIMMER



TIEFURT, AUS DEM ZWEITEN ZIMMER DER GOECHHAUSEN

faktur der Nachbarstadt Gotha hinzugesellt. Auch bei der Aufmachung der Gardinen, beim Bekleiden der Wände mit Tapeten konnte nicht mehr als ein möglichst getreuer Anschluss an den Geschmack der Zeit erstrebt werden. Aber derartige Freiheiten muss man für sich in Anspruch nehmen können, will man solche Aufgaben überhaupt lösen.

Im Erdgeschoss musste der heutigen Zeit in mancher Hinsicht ihr Recht gelassen werden. Immerhin wurde auch hier dafür gesorgt, dass der Besucher des Schlösschens nicht allzu empfindlich von ihr gestört wird. Hat er aber die Treppe erstiegen, ist er also in Amalias eigenstes Bereich ge-

Schattenrisse aus dem Kreise des Musenhofes, empfindsame Kupfer, die Werthers Leiden schildern, Aquarelle von Aufführungen des Herzoglichen Liebhabertheaters sollen dem angeschlagenen literarischen Tone zu vollerem Klange verhelfen.

Über den mit alten Gipsen ausgestatteten Korridor schreitet man hinüber zu den Gemächern der Fürstin. Zunächst in das saalartige Speisezimmer, das bei der beschränkten Zahl von Räumen sicherlich auch noch anderen Zwecken gedient haben mag. Das ist in den Möbeln, die hierherein gestellt wurden, leicht angedeutet. Der koloristisch sehr wirksame kupferne Ofen musste zum Ausgangs-



TIEFURT, DAS DICHTERZIMMER

kommen, so umschliesst ihn auch die Stimmung ihrer Zeit. In den meisten Räumen liessen sich noch Spuren alter Bemalung der mit Leinen bespannten Fussböden auffinden. Auf Grund dieser Reste wurden sie wieder hergestellt, und sie tragen wesentlich zu dem ausgeprägten Stilcharakter der Zimmer bei. Gleich an der Treppe liegen zwei abgesonderte Räume, eine Stube und eine Kammer. Knebel bewohnte sie und nach Amalias Tod vorübergehend auch Goethe. Die Fensterscheiben, die mit allerlei eingeritzter Spruchweisheit bedeckt waren, sind längst abhanden gekommen, aber die heitere Bemalung der Wände mit Blumen- und Weinlaubgewinden hat sich erhalten. Bilder und

punkt für die Zusammenstimmung der Farben genommen werden: die Mahagoni-Sitzmöbel sind mit kräftig braunem Moiré bezogen, von der goldgelben, gestreiften Tapete heben sich die im wesentlichen durch blaue Töne wirkenden Stiche Dorignys nach Raffaels Farnesinafresken kräftig ab. Im daran stossenden Wohnraum mit einem schlichten weissen Kamin konnte die alte Wandbekleidung erhalten bleiben. Auf die ungemusterte, zarte, blassgelbe Tapete sind Stiche, die die Freuden des Landlebens schildern, aufgeklebt, und eine braunschwarze Borte mit hellem, streng klassizistischem Rankenwerk, die auch sie umrahmen, grenzt die Tapete nach der Stuckdecke zu und nach



TIEFURT, AUS DEM ZWEITEN SALON

dem marmorierten Sockel hin ab. Eine Statuette des jungen Fritz von Stein, modelliert von dem allmählich wieder zu Ehren kommenden Klauer, verdient unter den wenigen Kunstwerken, die hier vereinigt sind, vor allem die Aufmerksamkeit des Besuchers. Der Salon mit grauer Tapete und Sitzmöbeln, die mit schwarzem Moiré bezogen sind, erhält durch einige besonders gut gearbeitete Schreib- und Kabinetschränke und durch die Auswahl der hier untergebrachten Bilder einen von den übrigen schlichten Räumen etwas abstechenden prunkvolleren Charakter; aber die Einfachheit der Zeit ist doch auch hier, glaube ich, nicht von der „kalten Pracht" erdrückt worden. Anna Amalias Bildnis, vielleicht von Tischbeins Hand, ein Pastell Karl Augusts, das den jungen Fürsten besser charakterisiert, als irgend eine andere Darstellung, das von Melchior, dem Höchster Modelleur, 1775 gearbeitete Medaillon Goethes, der geistreiche Schattenriss der Gothaischen Oberhofmeisterin Frau von Buchwald, der man als Vermittlerin verfeinerter französischer Kultur und als einer lebensfrischen Persönlichkeit auch im benachbarten Weimar warme Verehrung zollte, Krausens mehr als Illustration zur Goetheschen Satire denn als Kunstwerk zu schätzendes Aquarell, das „Jahrmarktsfest zu Plundersweilen", schliesslich die Darstellung Anna Amalias und ihrer Reisegesellschaft in der Villa d'Este, die wir dem geschickten Pinsel von Schütz verdanken: all' Das mag in engem Zusammenschluss an einige wichtige Episoden in Anna Amalias Leben erinnern. Besondere Schwierigkeiten bot die Einrichtung des Schlafzimmers, das sich unter Karl Friedrichs Hand zu einem Sammlungszimmer von altem Meissner Porzellan umgewandelt hatte, und von dessen ursprünglichen Möbeln nur der Spiegel an Ort und Stelle geblieben war. Alles Andere musste aus dem Vorrat der Schlösser zusammengesucht und dabei der Überlieferung, die ein und das andere Stück mit dem Namen Amalias verknüpfte, gutgläubig gefolgt werden.

Vom Schlafzimmer tritt man auf einen Vor-



TIEFURT, AUS DEM ZIMMER DER GOECHHAUSEN



TIEFURT, AUS DEM ERSTEN SALON

platz hinaus und von da kommt man durch einen langen, mit italienischen Veduten geschmückten Gang in einen etwas tiefer liegenden zweiten, der seine prächtige, mit dichtem Laubwerk bemalte alte Tapete noch unversehrt besitzt. Er bildet die Verbindung zwischen dem Haupt- und dem Nebenbau und öffnet sich nach dem Park in einer von leichtem Stabwerk eingerahmten Veranda, in deren mittlerem Bogen von jeher die Knöchelspielerin so sass, als sei sie für diesen Platz von Anfang an gedacht gewesen. Hat man den Gang durchschritten, so tritt man in das Zimmer Thusneldas von Goechhausen, der „Gnomide". Die Absicht war, ein heiteres, gemütliches Altjungfernstüblein zu schaffen, in dem für alles gesorgt sein musste, für die Gelegenheit zur Arbeit, zur Ausübung der Kunst, für ein Plätzchen zum Plaudern, für den Putz und für das Bett, für welches der behagliche kleine Alkoven ohne weiteres als der ursprüngliche Standort angenommen werden konnte. Eine Büste Wielands, des in mehr als einem Punkte geistesverwandten Freundes, durfte natürlich an dieser Stelle nicht fehlen. Die im Unterstock gelegene „Kalte Küche", an ein scherzhaftes, von Goethe mit künstlichen Speisen und Früchten aus Fayence und Papiermaché hergerichtetes Mahl erinnernd, konnte im wesentlichen so bleiben, wie sie war; nur einige auffallende „Verschönerungen" mussten aus dem einfachen Raume getilgt werden.

Am schlimmsten stand es um das Dachgeschoss. Karl Friedrich waren seine kleinen Räume noch nicht klein genug. Winkel und Gänge spärlichster Abmessung liess er durch Einbauten schaffen. Da konnte nur die genaueste bauliche Untersuchung zusammen mit den Angaben der Inventare, die ein annäherndes Bild der vorhandenen Räume gaben, Klarheit schaffen. Es wurde beseitigt, was fremde Zuthat war, die neuen Kammern wurden als Das behandelt, was sie gewesen waren, als Zimmer der Dienerschaft, wenn auch dabei, zum Beispiel, die Legende vom Goethe-Zimmer und seinem Schreibtisch, an dem der Dichter sicher keine Viertelstunde arbeitend hätte verbringen mögen, zerstört werden musste. Nur ein Raum konnte bleiben, wie er war, die nach dem Park gelegene Stube mit den beiden einander gegenüberliegenden, halbrunden, gemütlichen Alkoven. Den Schmuck, den er bekam, bildet Anna Amalias noch in der alten Aufmachung erhaltene köstliche Fächersammlung.

Wenn mit all diesen Änderungen und neuen Einrichtungen der Eindruck erzielt worden sein sollte, als könnte die Gesellschaft, die einst dieses Schlösschen belebte, in der nächsten Stunde dort wieder sich heimisch fühlen, so ist auch das Ziel erreicht, das ich mir bei Beginn der Arbeit steckte. Erinnerungsstätten wie Tiefurt sind keine Museen. Nur die Unterordnung unter den Geist der Persönlichkeiten, denen solche Orte zum Aufenthalt dienten, kann vor eigenmächtigem Gestalten schützen. Milieukunst, nichts weiter. Aber wie sollten wir sonst der Geschichte dienen? Und mir war es ein Genuss, während ich die unerquickliche Neuordnung der Weimarer Museen zu leisten hatte, mich nebenher dieser schönen Aufgabe widmen zu dürfen.



TIEFURT, BLICK IN DAS WOHNZIMMER



LOUIS LEGRAND, TANZÜBUNG

TANZSTUDIEN

VON

ANDRÉ JOLLES



oulin Rouge" war zu Anfang der neunziger Jahre noch nicht zu dem riesenhaften Variététheater entartet, das es jetzt ist; es war ein „bal public" und die Fortsetzung jener vergangenen Grösse: der „bal mabille". Eine Bühne suchte man vergeblich, dagegen fand man einen vorzüglich geglätteten Tanzboden. Zwar zeigten sich schon damals in unangenehmer Fülle neugierige Provinzler und naschhafte Fremde und erschien in ihrem Gefolge jene geistlose internationale Demi-monde, deren einzige Anziehungskraft in einem modiösen Kostüm und einer geschminkten Fratze besteht und die im Wesen weder parisisch noch französisch ist. Die echten Pariser Typen überwogen jedoch und man konnte dort Grisetten, Lebemänner, Künstler, Soldaten, Souteneure und Studenten in allen Farben und Nüancen beobachten. Auf den Estraden sah man die wunderlichste Mischung von Paaren. Da war die „grande cocotte" mit dem Dandy, der Maler mit seinem Modell, der betagte Herr mit der légion im Knopfloch und einem hageren Mädel am Arm, der Carabin mit seiner Freundin, ja selbst Figuren der Boulevards-extérieurs fehlten nicht ganz. Inmitten des Saales wurde getanzt in Bluse und Frack, in Abendkleid und Samtjoppe, mit Schlapphüten, Zylindern und fliegenden Haaren, leidenschaftlich, gleichgültig, elegant, ungeschickt, betrunken und nüchtern, getanzt ganze Abende, lange Nächte.

In den Zwischenpausen zwischen den allgemeinen Tänzen traten von der Direktion engagierte

Tänzerinnen auf. Um die kleinen Gruppen drängte sich die Menge. Man sah, was in Paris jetzt immer seltener wird, den echten „chahut“ und „cancan“, getanzt von Berufstänzerinnen. Die beliebtesten und am meisten gefeierten Koryphäen jener Zeit waren die Damen „La Goulue“, „Nini Patte-en-l'air“ und „Grille d'Egout“. Sah man La Goulue einfach durch den Saal gehen, so würde man sie gewiss nicht für eine „artiste“ gehalten haben; sie hatte nichts, was auch nur im entferntesten an eine „Variétékünstlerin“ oder eine Balletteuse erinnerte. Die hohe Frisur eines Mädchens vom Mont-Martre, ein rotes Band um den Hals, eine helle Bluse und ein glatter schwarzer Rock. Fing der Tanz an, so wurde dieser Rock mit einer Beinbewegung hochgeschlagen, mit zwei Händen gegriffen, geschüttelt, dann entpuppten sich die üppigen Dessous und man sah — oh, vollkommen dezent — die feinsten und rassigsten Frauenbeine und Füsse in schwarzen Strümpfen und Lackschuhen; graziöse und leichte Knöchel, gleichmässig verlaufende, keineswegs übermässig schwere Waden und ein wohlprofiliertes Knie. Das ganze Bein konnte, wenn es in die Höhe gehoben wurde, vom Hüftgelenk bis zu den Zehenspitzen eine vollkommen gerade Streckung zeigen, und dann wieder führte das Unterbein scheinbar unabhängig vom Oberschenkel die geschmeidigsten Drehungen aus.

Wie soll man den Tanz selbst beschreiben? Er war volkstümlich, insoweit er nicht nach den konventionellen Regeln des grossen Balletts, sondern auf der vollen Fusssohle getanzt wurde. Das gänzliche Fehlen von „Pas sur les pointes“, „Pirouettes“, „Entrechats“ und „Attitudes“ gab dem Ganzen, trotz der Exzentrizität etwas Natürliches und Urwüchsiges. Man hat wohl mal behauptet, dass der Cancan kurz nach der Revolution von 1830 von dem Schauspieler Mazarié, der in der Porte-Saint-Martin einen Affen darzustellen hatte, erfunden worden sei. Wie sich das nun auch verhalten mag: in seinem weiteren Verlaufe hatte er, abgesehen vielleicht von der Geschwindigkeit, nichts Affenartiges. Der Affe hat in seinen Bewegungen eine instinktive Sicherheit, aber zu gleicher Zeit einen vollkommenen Mangel an bewusstem oder unbewusstem Rhythmus; ausserdem liegt bei ihm das Typische in den Gebärden der vorderen Extremitäten. Hier herrschte, selbst wenn der Tanz fast in Akrobatik überging, ein sehr bewusster Rhythmus und aller Ausdruck war in den Beinen konzentriert. Nur selten kam eine Rückenbiegung vor, die Lenden blieben meistens unbeweglich. Der ganze Oberkörper verhielt sich ruhig, die Arme hielten ziemlich charakterlos die Röcke. Alles dieses war aber absichtlich. Gerade in der Bewegungslosigkeit des Oberkörpers lag zum Teil der Ehrgeiz der Tänzerin und der Genuss des Zuschauers. Während die Beine hochgeschwungen wurden, herumwirbelten



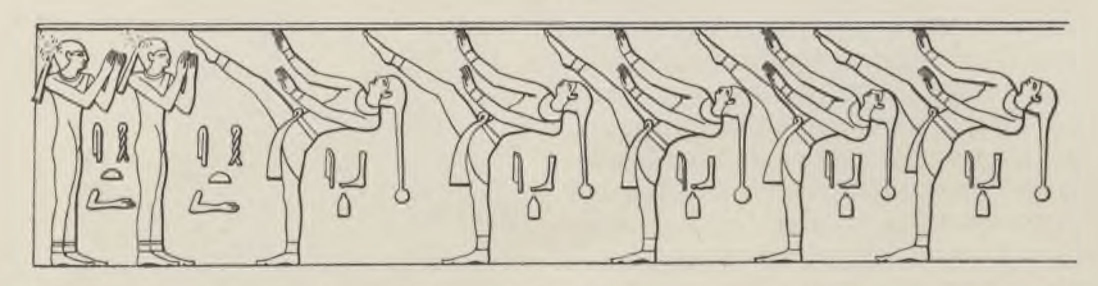
LOUIS LEGRAND, TANZÜBUNG

die tollsten Kreise und Kurven beschrieben, ja lebende Wesen schienen, schwarze Schlangen mit spitzen, glänzenden Köpfen, die hervorschossen, drohten und sich dann wieder zurückkrümmten in die wolkigen Falten der Unterkleidung, blieben Kopf und Schultern starr und fest und die Gesichtszüge wollten nichts ausdrücken von der wilden, unzähmbaren Leidenschaft der Beine. Oh, dieses blasse, freche, fremde Gesicht der Goulue, es zeigte sich

über dem unwahrscheinlichen, abenteuerlichen Wirrwarr von Gliedern und Spitzen immer mit der düsteren Strenge einer japanischen Maske.

Der Tanz war in keiner Weise unanständig oder auch nur pikant; nur wenn Männer mitmachten mit ihren langen Hosen, deren runzelige Falten die schlechten Kniekrümmungen noch betonten, wenn sie mit ihren Händen hässliche, gleitende und stossende Gebärden vollführten, bekam er etwas gemeines, liederliches.

❁



TÄNZERINNEN AUS DEM GRABE DES ANKH-MA-HOR.

Etwas nordwestlich vom alten Memphis liegt auf dem linken Nilufer in der gelben Landschaft, deren Öde nur von den aufragenden Pyramiden unterbrochen wird, die gewaltige Nekropole Saqqarah. Jahrhunderte und Jahrtausende haben die Bewohner der grossen Stadt ihre Toten dort hingeschafft, damit sie leben sollten.

Wie ein Sonnenstrahl im Spektroskop, so wird für den Ägypter die Zusammensetzung: Mensch bei seinem Sterben in trennbare Teile zerlegt. Was zusammen und als Einheit bestanden und funktioniert hatte, wird im Elemente aufgelöst, die jedes für sich weiter funktionieren. Lag hier ursprünglich der philosophische Gedanke vor, dass der lebende Mensch ein höchst kompliziertes Wesen ist? Oder wurden verschiedene religiöse Strömungen und früher gänzlich voneinander getrennte Seelenanschauungen in echt ägyptischer Weise kombiniert und mit naivem Konservatismus zusammengehalten? Wir wagen nicht, es zu entscheiden. Sicher ist, dass eins von diesen weiterlebenden Elementen auch nach dem Tode keineswegs entbehren konnte, was es im Leben genährt, ihm Ruhe gegeben oder Freude bereitet hatte. Dieser Teil war es, den wir überall als eigentliche Triebfeder der ägyptischen Kunst finden. Für diese materielle Seele — man verzeihe den Widerspruch, der für den Ägypter keiner war, — entstanden die herrlichen Wandgemälde, die ihm ersetzten, was er in Wirklichkeit genossen hatte; für ihn bildeten die schönen Statuen eine Ruhestätte. Diese Seele brauchte zum Leben Seele der Nahrung, um ihn zu bedienen Seelen von Knechten und Mägden, um ihn zu erfreuen Seele der menschlichen Schönheit und des Spieles; und alles Dieses wurde in Bildern angebracht in die Seele des Hauses, das man Grab nennt. Aus diesem künstlerischen Leben der Toten bauen wir das Leben der Lebenden auf.

Zur Zeit der VI. Dynastie, d. h. in runden Zahlen, ca. 2500 v. Chr. war der grosse Friedhof von Saqqarah schon so überfüllt, dass nicht alle Toten, selbst nicht die sehr Vornehmen, ein abgesondertes Grab haben konnten. Die grossen gemauerten Gräber, in denen verhältnismässig kleine Kammern ausgespart waren, schmolzen zusammen zu Riesenkomplexen, sowie die Häuser einer Stadt in den Vororten getrennt stehen, im Innern aber zu Mietskasernen zusammenwachsen. So kann man hier wirklich von Gräberstrassen reden.

Obwohl keine Zeit grossen Aufschwunges war doch der Anfang der VI. Dynastie keineswegs eine Zeit des Verfalles. Die hohen Beamten, von denen es in Ägypten zu allen Zeiten mehr gab, als schwachen Fürsten willkommen ist, und die Statthalter der Provinzen, die gerne eine grössere Unabhängigkeit von der Krone anstrebten, bildeten zwar eine stetige Gefahr für die Monarchie, aber keine so grosse, dass nicht, zum Beispiel, ein kräftiger Fürst, wie Pepi I., die Reiche von Ober- und Unterägypten leicht zusammenhalten und ausserdem noch Expeditionen gegen Nubien und Äthiopien, gegen die Beduinen auf dem Sinai und selbst eine Flotte nach der Küste Palästinas aussenden konnte.

Literatur besitzen wir aus dieser Zeit nicht viel mehr, als die ausführliche Selbstbiographie des Veziers Uni.

In einer von den Gräberstrassen Saqqarahs be-

findet sich das Totenhaus des Beamten Ankh-ma-hor*, Hoherpriester, Richter, Schatzmeister, Ratsherr und mit noch ungefähr einem Dutzend anderen Titeln, die schon damals ebenso ihre ursprüngliche Bedeutung verloren hatten, wie die Worte Marschall oder Kanzler bei uns. Es ist ein üppiges Grab mit sechs Kammern, abgesehen noch von einer Kapelle für den Sohn des Verstorbenen. An den Wänden dieser Kammern finden wir in grösster Ausführlichkeit die Darstellung von Allem, was der Tote ander und doch in wohldurchdachter Komposition. Jedes Tier naiv und einfach wiedergegeben, aber mit jener meisterhaften Sicherheit, jener unübertreffbaren Grazie der Linie, jener spielerischen Leichtigkeit der Zeichnung, die kein anderes Volk des Altertums in so hohem Masse besessen hat, und in denen, wie der Beschreiber dieser Gräber mit Recht sagt, vielleicht nur der Japaner den Ägyptern gleichkommt. Im selben Saal treffen wir auch noch Erntedarstellungen und Hornvieh, das in Begleitung



AEGYPTISCHE TÄNZERINNEN. RELIEF

im Jenseits brauchte. Treten wir durch das Thor, das mit den Bildern des hohen Herrn geschmückt ist, in den ersten Saal, so sehen wir an einer von den Wänden die Bereitung des Brotes und des Bieres durch beaufsichtigte Sklaven. Auf einer anderen Wand ist, leider teilweise stark zerstört, eine Jagd auf Nilpferde dargestellt, eine von jenen Naturszenen, die zu den höchsten Erzeugnissen der ägyptischen Kunst gehören. Hippopotami und Krokodile, Fische, dazwischen Wasserpflanzen, Lotosblumen, Blätter und Knospen, Alles bunt durcheinvon Barken über den Fluss zieht. Im Korridor, der nach der zweiten Kammer führt, sind die Marktszenen. Gemüse, Früchte und getrocknete Fische werden zum Verkauf angeboten, da wird gefeilscht und angepriesen, wie in einem orientalischen Bazar. Im zweiten Saale arbeiten die Handwerker, hier werden Vasen aus Ton und aus hartem Stein verfertigt, Schuster fabrizieren Sandalen, Goldschmiede Kleinodien. Unter ihnen steht der Künstler, der die Grabstatuen für den Toten aushaut, poliert und bemalt. Auf der anderen Wand ist ein Fischzug und eine Vogeljagd mit kecken lustigen Bewegungen. Hier fängt auch die grosse Prozession der

* Jean Capard: une rue de Tombeaux à Saqqarah. Brüssel 1907.

Opfergaben für den Verstorbenen an, die sich durch den ganzen dritten Saal fortsetzt, um im vierten zu enden an dem Platze, wo einstmals die freistehende Stelle sich befand, die als Tür gedacht war, durch die die Seele des Ankh-ma-hor zu jeder Zeit hereintreten konnte, um die guten Gaben zu geniessen. Vasen mit Wohlgerüchen und Kleider werden von Dienern herbeigetragen, Opfertiere, Stiere, Gazellen, Antilopen werden zerlegt, Früchte, Kuchen, Blumen und Gemüse werden herangebracht. In einer fünften Kammer, die auf die dritte mündet, werden dem Toten Möbel, Hausrat, Toilette- und Schmucksachen geliefert.

Unabhängig von dieser Flucht von Zimmern ist ein sechster Saal, dessen Eingang sich im ersten befindet. Die Abbildungen sind hier weniger materiell, hauptsächlich soll hier dem Toten in Erinnerung gebracht werden, wie bei seinem Begräbnis nichts vergessen wurde, was zur Ruhe und Freude seiner Seele beitragen könnte. Wir sehen das Leichenbegängnis mit den feierlichen Priestern und dem Trauerhause, die Klageweiber mit ihren verzweifelten Gebärden. Dieses ist aber nicht das Einzige. Schon im Korridor, der zu diesem Saal führt, befinden sich die Hygiene und die Toilette behandelnde Szenen: eine Beschneidung, eine komplizierte Massage, ja selbst ein geschickter Pedicure, zu dem der Patient, der Inschrift nach, sagt: „Thu mir nicht weh", worauf er mit: „Ich werde deinem Willen gemäss handeln!" antwortet. In dem Saale selbst, der grösser ist als die andern, und von fünf starken Pfeilern gestützt wird, finden wir endlich die eigenartigste Darstellung des ganzen Grabes, einen Tanz, wie er uns aus der Antike nicht bekannt war, einen ägyptischen Cancan*.

Die bildende Kunst der ägyptischen Gräber hat für uns im Gegensatz zu dem epischen Adel der Statuen etwas intimes. Von den symbolischen Darstellungen entgeht dem uneingeweihten Beschauer meistens die Bedeutung, sie sind bei all ihrem Tiefsinn etwas kindlich mystisch und ihnen fehlt das erhaben Phantastische, das gewisse babylonische Symbole kennzeichnet. Die häuslichen Szenen sind eben häuslich, so häuslich, dass man leicht geneigt ist, über dem gewöhnlichen Inhalt die äusserste Feinheit der Form zu vergessen. Was hier herrscht, ist kein starkes Pathos, kein Ringen künstlerischer Individuen, sondern ein nie fehlgehender, immer sich gleich bleibender guter Geschmack und von allen Dingen dieser Welt ist der letzte wohl das am wenigsten aufdringliche. So kann es geschehen, dass brave und sogar vernünftige Leute lang und oft an ägyptischen Kunstwerken vorübergehen, ohne zu bemerken, dass hier eine Schönheit vorliegt von keineswegs geringerer Art als jene, die sie in späteren Kunstwerken mit augenfälligeren Ausdrucksmitteln zu bewundern pflegen.

Aber dann begegnet uns mit einem Male ein Stück, das ohne aus dem Rahmen der anderen herauszuspringen, jedem empfindsamen Menschen deutlich zeigt, wie unendlich hoch diese ruhigen, dogmatischen Kunsthandwerker in ihrer Arbeit für die Toten gestanden haben.

So ist es hier. Wir sehen einen Tanz von fünf jungen Mädchen, begleitet vom Gesang und taktmässigen Händeklatschen zweier anderer. Es ist ein Tanz, der viel Ähnlichkeit hat mit Dem, was wir in Moulin-Rouge sahen, ein Tanz, bei dem die Beine hochgeworfen werden, und der an Athletik und akrobatische Kunststücke grenzt. Einiges ist aber doch anders. Keine die Körperarchitektur mordende Kleidung stört uns, keine wolkigen Röcke bedecken die Gliederansätze. Die Schultern, die kräftige Brust, der schlanke Leib sind unbedeckt, eine kleine strammgezogene Schürze mit herabhängendem Zipfel, umgeschlagen wie ein javanischer Sarong bedeckt die Lenden, ein Kragen und breite Arm- und Fussringe bedeuten den einzigen Schmuck. Auch die Bewegung ist nicht ganz dieselbe. Zwar fehlen auch hier die bizarren, meistens geschmacklosen Pas-sur-les pointes, während aber bei der französischen Tänzerin die Bewegung sich auf die Beine beschränkte, wirkt hier der ganze Körper mit. Die Arme sind in gleichmässiger leichter Streckung nach vorne hochgehoben, der Kopf biegt sich zurück, der Rücken beugt sich kräftig nach hinten. Gerade diese Haltung klärt uns auf über die Herkunft des Tanzes. Er gehört ursprünglich zu jenen orgiastisch-religiösen Zuckungen, bei denen auf einem stetig wiederholten wilden Rhythmus der ganze Oberkörper krampfhaft abwechselnd nach vorne und nach hinten geworfen wird, während die Füsse stehen bleiben. Neuro-Pathologen kennen diese Bewegung nur zu gut von hysterischen Patienten. Sie kommt in den verschiedensten Zeiten und Weltteilen vor und man schreibt ihr oft heilende Kraft zu. So hat man sich die bacchantische Ekstase des Altertums vorzustellen, so kann man sie jetzt noch

* Derselbe Tanz bei Davies: the Rocktombs of Deir el Gebrar.

HENRY DE TOULOUSE-LAUTREC, PLAKAT



bei den heulenden Derwischen im Orient betrachten, wo sie gleichfalls religiös-medizinischen Zwecken dient. Diese fast wahnsinnige Gebärde kann aber zur wirklichen Kunst werden. Die Bewegungen verlieren dann das Hysterische, werden regelmässiger, mehr ausgeglichen und verschönern sich sozusagen zum Symbol der früheren Krämpfe. Und nun kommen neue Elemente hinzu, die den Tanz über das einfache Stilisieren einer natürlichen Bewegung oder Gebärde hinausführen, Elemente, die ihn zu etwas Abstrakterem, Höherem, zur Architektur mit lebendem Material machen, Elemente der konstruktiven Schönheit. Das Bein wird emporgehoben, um den nach vorn und nach hinten geschwenkten Körper im Gleichgewicht zu halten. Die Arme treten begleitend und vermittelnd in Thätigkeit, das Ganze wird ein rhythmisches Gefüge von Bewegungen. Bei unseren Tänzerinnen ruht der oben zurückgebeugte Körper nur auf dem fest auf Hacke und Zehen aufgestützten Bein; damit aber die Gestalt bei dieser einzigen Vertikale nicht zu schwebend erscheint, hängt vom Hinterkopf senkrecht der Zopf herab, beschwert mit einer Kugel. Alles ist konstruktiv berechnet und zu gleicher Zeit in herrlichem, leidenschaftlichen Schwunge, um so schöner, da wir es fünfmal ganz gleich wiederholt sehen. Kein wackelndes Drehen mit dem hochgehobenen Fuss, keine quasi elegante Rundung von Handgelenk oder Finger, Weichheit und Streckung, Grazie und Sicherheit, Gefälligkeit und Strenge, bewusste Linie.

So können wir denn von La Goulue ausgehend vieles in dem alten Tanz erklären, andererseits aber in den ägyptischen Figuren Einiges finden, das uns zeigt, wie ein Tanz, wie der Chahut entstanden ist. Doch wie man die Sache auch drehen mag, der Vergleich fällt, was die Schönheit anbetrifft, zu unserm Nachteil aus und wir kommen uns selbst immer einer solchen Kultur gegenüber ziemlich grob und barbarisch vor.

Auch wo es Körperkultur gilt! Wer sich das ägyptische Frauenleben vorstellt wie einen schwülen Harem aus einem schlechten Roman, irrt sich nicht weniger als wer ägyptische Tänzerinnen vergleichen wollte mit den Damen eines modernen Corps de Ballet. Freie, natürliche Bewegung und Sport in der Sonne und im Licht bildeten damals die Grundlage für das Spiel der Glieder. Wir lesen von einem König, der trübsinnig war und dem sein oberster Vorleser, — er war im Nebenamt Magier, — folgenden Rat gab: „Deine Majestät begebe sich doch zum See des Palastes und besetze dir ein Boot mit allen schönen Mädchen deines Palastes. Das Herz deiner Majestät wird sich erheitern, wenn du siehst, wie sie heraufrudern und herunter, wenn du die schönen Sümpfe deines Sees siehst, und wenn du seine schönen Felder und Ufer siehst, so wird dein Herz sich erheitern. Ich will aber Leiter der Fahrt sein. Lasse mir zwanzig Ruder aus Ebenholz bringen, die mit Gold ausgelegt sind und deren Griffe aus Sekebholz sind, das mit Electron ausgelegt ist. Lasse mir zwanzig Frauen bringen von denen mit dem schönsten Körper, mit Brüsten und Locken, und die noch nicht geboren haben, und lasse mir weiter zwanzig Netze bringen und gib diese Netze diesen Frauen als ihre Kleider usw."

Ein Märchen, aber mit Zügen der Wirklichkeit entnommen. Unsere fünf Mädchen Beweisen es. Bei diesen gesunden, wohlgebildeten Körpern mit ihren reinen Proportionen sehen wir, wie ein richtiges Ebenmass zwischen Tanz und Sport, zwischen musikalischem und gymnastischem Rhythmus zustande kommt.

Und die Art, wie der ägyptische Künstler das wiedergab? Wir wollen gewiss nichts Böses sagen von den französischen Bildern, die wir neben den Ägypterinnen abbilden; aber liegt nicht etwas Unbefriedigendes, etwas Zweckloses in der Wiedergabe des rein Malerischen bei einem rhythmisch bewegten Körper, und ist, wenn wir doch Bewegung durch Stillstand darstellen wollen, die dekorative Ausdrucksweise nicht viel wirkungsvoller. Man hat einer grossen Tänzerin mit Recht vorgeworfen, dass es töricht sei, Etwas, was als Musik gedacht ist, durch einen instinktiven Tanz wiedergeben zu wollen; ist es aber nicht ebenso töricht, was als Tanz gedacht ist, nach dem Eindruck eines Augenblicks malen zu wollen? Nur wer die gemeinschaftlichen Gesetze für zwei Künste kennt, kann die eine in die andere übersetzen. Der Ägypter wusste dieses von Anfang an, konstruktiv war sein Tanz, konstruktiv seine bildende Kunst und auf dieser gemeinschaftlichen Basis gab er die eine durch die andere wieder. Wer spricht von ungenügenden Ausdrucksmitteln, von mangelnder Perspektive, von kindlicher Anschauung und welche sonstige Termini technici unkünstlerische Kunsthistoriker als Charakteristica der ägyptischen Kunst erfunden haben? Jedes geschmackvolle Auge fühlt, dass hier etwas Höheres vorliegt, Etwas von einem überlegenen Bewusstsein, das unserer eigenen Zeit fehlt.



PASTETENTERRINE. FAYENCE, 18. JAHRHUNDERT

DIE AUKTION LANNA

VON

OTTO VON FALKE



Die Versteigerung der kunstgewerblichen Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna aus Prag hat durch das alle Erwartungen übersteigende Ergebnis von 1 1/3 Millionen Mk. zunächst den Nachweis erbracht, dass eine gute Kunstsammlung nicht mehr nach Paris oder London zu wandern braucht, um die günstigste Verkaufsmöglichkeit zu finden. Berlin hat sich als Auktionsplatz jedem Wettbewerb überlegen gezeigt. Die Preise, die hier das Kunstauktionshaus Rudolph Lepke aus der ihm anvertrauten Sammlung herausgeholt hat, sind für gleichartige Gegenstände anderwärts auf öffentlicher Versteigerung bisher noch nicht erzielt worden. Als ein Beispiel mag die Bildplatte mit dem Judaskuss von dem Limusiner Schmelzmaler Monvaerni (Katalog Lanna Nr. 83, Tafel 4) dienen. Dass ein Gegenstück dieser Platte vor zwölf Jahren in London auf der Auktion Hekscher für das Berliner Kunstgewerbemuseum zu dem geringen Preis von 200 Pfund ersteigert wurde, kann man einen Zufall nennen. Ermöglicht wurde er aber doch nur durch die übergrosse Bescheidenheit der Londoner Auktionskataloge und durch den Umstand, dass damals die Feststellung des Künstlers unterblieb. Und in Paris, wo man die Bedeutung des Meisters Monvaerni für die Frühzeit der Schmelzmalerei von Limoges am besten zu schätzen weiss, ist eine ähnliche Emailplatte im vergangenen Jahr für 45 000 Franken verkauft worden. Die Lanna'sche Platte dagegen erwarb J. Seligmann für 68 000 Mk. Auf gleichem Niveau hielten sich die anderen Hauptstücke dieser Abteilung: der Reliquienschrein Nr. 87, ein nach Umfang und Erhaltung wirklich hervorragendes Werk der romanischen Schmelzkunst von Limoges, brachte mit 121 000 Mk. den höchsten Preis der ganzen Versteigerung, der einige Jahrzehnte jüngere Buchbeschlag Nr. 86 21 000 Mk. Beide fielen an die Pariser Kunsthandlung Jaques Seligmann, ebenso wie die zwei Schmelzplatten Nr. 76 und 77 von Jean Penicaud für 45 000 Mk. Die Museen kamen bei dieser Gruppe nur wenig zum Schuss; bloss das Leipziger Kunstgewerbemuseum und das Prager Kunstgewerbemuseum konnten sich mit dem Salzfass Nr. 70 (3400 Mk.) und dem Teller von Pierre Reymond Nr. 73 (5500 Mk.) vortreffliche Werke der Limusiner Renaissanceperiode sichern. Von den Venetianer Emailarbeiten ging das beste Stück, die Schüssel Nr. 84, für 6200 Mk. in die Berliner Privatsammlung des Herrn Hollitscher über; die seltenere lombardische Schmelzmalerei Nr. 65 dagegen, ein S. Hieronimus auf durchsichtig blauem Grunde fiel wieder Jaques Seligmann für 4900 Mk. zu.

Die ausserordentliche Preissteigerung machte sich nicht bloss bei solchen Kunstwerken geltend, deren Bewertung schon seit längerem durch das Eingreifen

amerikanischer Sammler beeinflusst wird, sie betraf vielmehr ebenso die in der Sammlung Lanna weit überwiegenden Gattungen, die im wesentlichen für den deutschen Kunstmarkt von Bedeutung sind. Hier wirkte vor allem der Wettbewerb der deutschen und österreichischen Museen, die sich in seltener Vollzähligkeit und zum Teil mit reichlich aufgefüllten Kriegskassen auf dem Kampfplatz eingefunden hatten. Es ist wohl selten aus einer grossen Versteigerung ein so beträchtlicher Teil der besten Stücke von den Museen erworben worden. Das Prager Kunstgewerbemuseum, das die Sammlung Lanna lange beherbergt hatte, holte über 200 sachkundig und vorsichtig ausgewählte Gegenstände mit einem Aufwand von 137000 Mk. in ihre alte Heimat zurück. Als Käufer folgten die Kunstgewerbemuseen von Hamburg, Berlin, Leipzig, Breslau, Wien, Reichenberg, Stuttgart, Posen, Hannover, München, Troppau, Halle, Görlitz.

Die reiche und mit auserlesen guten Exemplaren bestellte Sammlung des Edelzinns ist fast ausnahmslos unter den Museen aufgeteilt worden, zumeist für das Doppelte und Dreifache der bisher üblichen Preise. Das erste Stück, die Temperantiaschüssel François Briots (Nr. 312, Tafel 29) ging noch leidlich normal für 1900 Mk. nach Prag; Kaspar Enderleins Nachbildung derselben Schüssel (Nr. 313) brachte dagegen wegen der guten Erhaltung 4100 Mk. (Museum Hamburg). Dann folgte als Eisbrecher die grosse gotische Zunftkanne aus Breslau, um 1500 mit Heiligenfiguren, zum Teil nach Martin Schongauer reich graviert (Nr. 314). Sie stieg bis 33000 Mk. und konnte Dank einem besonderen Entgegenkommen des Freiherrn von Lanna vom Berliner Kunstgewerbemuseum erworben werden. Die kleine gotische Kanne (Nr. 315) von Saganer Arbeit ging für 6100 Mk. nach Wien. Das Hamburger Museum kaufte ferner die Sündenfallschüssel (Nr. 316), für 4000 Mk., die Briotkanne Nr. 323, wiederum durch besten Erhaltungszustand ausgezeichnet, für 6300 Mk., die geätzte Horchheimer Schüssel Nr. 324 für 2050 Mk. und die Schale mit dem Brustbild Gustav Adolfs Nr. 337 für 900 Mk. Das Posener Museum erhielt die seltene französische Schüssel Nr. 325 für 3600 Mk.; die zwei Strassburger Kännchen Nr. 326 und 327 nahmen die Museen von Stuttgart und Wien für 2000 und 2800 Mk.; die Annaberger Zinnkrüge Nr. 328 (Herr Rosenbaum-Frankfurt a. M., 1000 Mk.) und Nr. 336 (Gewerbemuseum Stuttgart, 1050 Mk.) führten wieder annähernd auf die normale Bewertung zurück.

Sehr bezeichnend für das Hochschnellen der Preise war der Verkauf der mit der Zinnsammlung vereinigten Bleiabgüsse silberner Schalenböden aus dem 16. Jahrhundert. Diese Bleiplaketten sind in sehr vielen Exemplaren erhalten und es war noch vor einem Jahrzehnt nicht schwer, eine gute Sammlung davon zum Durchschnittspreis von 60–80 Mk. das Stück zusammenzubringen. In den letzten Jahren waren sie noch für 120 bis 150 Mk. zu haben und auf der Auktion Lanna stiegen sie auf 260 Mk. (Nr. 317, Museum Hannover), 320 Mk. (Nr. 319, Museum Prag), 250 Mk. (Nr. 320, Museum Wien), 1050 Mk. (Nr. 321, Museum Prag), 650 Mk. (Nr. 322, Museum Prag).

Die Werke der Töpferkunst umfassten mehr wie drei Viertel der Sammlung Lanna. Die französischen, orientalischen und spanischen Fayencen, nur in geringer Zahl vorhanden, und die italienischen Majoliken führten wieder auf das internationale Gebiet zurück. Was hier einigermassen über den Durchschnitt emporragte, ging demgemäss in die Höhe, vor allem der sarazenische Albarello aus dem späten Mittelalter mit einem Zuschlagspreis von 29000 Mk. (Nr. 372, Herr Rosenbaum, Frankfurt). Die Hälfte würde man vor der Auktion für einen recht anständigen Preis angesehen haben. Die spanische Schüssel Nr. 375 aus dem 15. Jahrhundert motivierte ihren Preis von 9000 Mk. durch ganz hervorragende Qualität und auch die vom Hamburger Museum für 4100 Mk. erworbene Alcoraschüssel ist nicht überschätzt worden.



DER JUDASKUSS. SCHMELZMALEREI AUF KUPFER LIMOGES, ZWEITE HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS

Was die italienischen Majoliken betrifft, so nimmt man gewöhnlich an, dass ihre Bewertung seit der Auktion Spitzer stark heruntergegangen ist. Das beruht aber

vornehmlich darauf, dass Majoliken von der Qualität, wie sie die teuersten Stücke der Sammlung Spitzer darstellten, seither kaum wieder auf den Markt gekommen sind. Ausserdem hat sich in der That auf diesem Feld eine Geschmackswandlung vollzogen insofern, als jetzt die primitiven Fayencen Italiens aus dem Quattrocento und womöglich aus dem Trecento am meisten gesucht sind. Dem entsprechend wurde die gotisierende Faentiner Henkelvase Nr. 479 mit 13000 M. (Rosenbaum-Frankfurt) ersteigert, während die grosse türkisblaue Schüssel Nr. 462, ein ganz ungewöhnliches und bedeutendes Werk der Venetianer Töpferkunst des 16. Jahrhunderts dem Berliner Kunstgewerbemuseum für 3900 Mk. zufiel. Die alte Erfahrung, dass die metallglänzende Überdekoration der Lüstrierung die Preise unverhältnismässig steigert und dass namentlich der rote Lüster von Gubbio im Wettkampf der beiden Kunsthandlungen Goldschmidt-Frankfurt und Seligmann-Paris wie das rote Tuch wirkt, wurde wieder vollauf bestätigt. Zeugnis dessen waren die lüstrierten Majoliken Nr. 464 (Goldschmidt, 6300 Mk.), Nr. 465 (Goldschmidt, 6500 Mk.), Nr. 459 (Goldschmidt, 12000 Mk.), Nr. 469 (Goldschmidt, 16000 Mk.). Im Verhältnis zu dem letztgenannten Gubbioteller wurden die künstlerisch doch erheblich ansehnlicheren Robbiareliefs (Nr. 472 und 473, beide J. Seligmann, 15000 und 21000 Mk.), sowie die stattliche Bildplatte aus der Faentiner Casa Pirota (Nr. 474, Sammlung Bromberg in Hamburg, 11300 Mk.) zu sehr annehmbaren Preisen abgegeben. Dass die figürlich bemalten Urbinoteller der Hochrenaissance, gegen deren Stil sich gelegentlich ästhetische Bedenken hören lassen, merklich heruntergegangen wären, kann man nicht behaupten. Die guten Exemplare, wie die beiden Teller von Francesco Xanto Avelli (Nr. 463, Museum Prag, 2600 Mk.; Nr. 483, Kommerzienrat Steinharter-München, 2710) sind bei Lanna mindestens so hoch gegangen, wie gleichwertige Stücke bei den Versteigerungen Spitzer, Zschille und Bardini.

Den Majoliken folgte, als ein Glanzpunkt der Sammlung Lanna, die reichhaltige Gruppe der süddeutschen **Ofenkacheln** und der buntglasierten **Hafnergeschirre**. Gute Preise waren hier vorauszusehen, denn die besseren Hafnerarbeiten waren niemals billig, obwohl weder Frankreich noch England oder Amerika dieser spezifisch deutschen Gattung jemals besonderes Interesse entgegengebracht hatten. Wenn auch meist derb in der Ausführung, sind die Hafnergeschirre der Renaissance doch charaktervoll und durch ihre Farbenpracht sehr dekorativ. Da eine so stattliche Reihe kaum jemals wieder auf den Markt kommen wird, hatten viele Museen sich grade hierfür gerüstet. Die Erwartungen wurden dennoch übertroffen. Es hat der Gruppe auch nichts geschadet, dass man auf die unhaltbare Zuschreibung an Augustin Hirschvogel, die früher unweigerlich jedem Hafnergeschirr anhaftete, rundweg verzichtete. Das Breslauer Museum musste sich zu einem Preis von 26000 Mk. verstehen, um das Hauptstück, die schlesische Schüssel mit der Kreuzigung (Nr. 598), seiner alten Heimat zurück zu gewinnen. Demgegenüber war das zweite Hauptstück, das grosse gotische Gefäss für Wein und Wasser (Nr. 616, Museum Hamburg) mit 12100 Mk. relativ billig erstanden. Das ansehnlichste Werk aus der Nürnberger Werkstatt der Preuning, der Krug mit dem Sündenfall (Nr. 600), brachte 11000 Mk. und wurde vom Kunstauktionshaus Rudolph Lepke dem Berliner Kunstgewerbemuseum als Geschenk überwiesen. Den gleichen Betrag lieferte der Krug Nr. 601; 9000 Mk. die kegelförmige Kanne Nr. 599 (Rosenbaum-Frankfurt), 7000 Mk. die Preuningsche Flasche Nr. 609 (Goldschmidt-Frankfurt), 7100 Mk. das Becken mit dem Hohenzollernwappen Nr. 618 (Goldschmidt-Frankfurt), 4000 Mk. die Kanne Nr. 615, 3700 Mk. ein Nürnberger Krug Nr. 610 (Germanisches Museum Nürnberg).


GROSSE VASE, SYRISCH-ÄGYPTISCH. 13. JAHRHUNDERT

Die **Kacheln** blieben hinter den Gefässen keineswegs zurück. Das Interesse konzentrierte sich vornehmlich auf die spätgotischen Kacheln eines Ofens, der einst die Sakristei des Stephan-Doms in Wien geschmückt hatte. Die viel umworbenen Eckkacheln kehrten beide nach Wien zurück; die eine Nr. 602 für 12100 Mk. in Privatbesitz, die andere Nr. 608 für 11100 Mk. in das österreichische Museum für Kunst und Industrie. Von den Rechteckkacheln dieses Ofens errang Hamburg die Christo-

phoruskachel Nr. 604 für 4800 Mk., das Leipziger Kunstgewerbemuseum das beste Stück der Serie Nr. 605 für 2000 Mk. Die drei weiteren Kacheln Nr. 606, 607 und 608 gingen für 2700 Mk., 1400 Mk. und 2600 Mk. in die Museen von Posen, Hannover und in die Berliner Privatsammlung James Simon. Die letztere trug auch im Wettkampf um die zwei Salzburger Riesenkacheln Nr. 611 mit 18000 Mk. den Sieg davon. Zwei Einzelkacheln desselben Salzburger Ofens, der wohl der kunstvollste und bilderreichste Renaissanceofen in Deutschland gewesen ist, kaufte Goldschmidt-Frankfurt für 4700 und 5000 Mk. (Nr. 611[a] und 611[b]). Das Prager Museum holte sich zwei mehr ornamentale Ofenkacheln aus derselben Salzburger Werkstatt (Nr. 612, 613) für 5200 und 5000 Mk. Die interessante Ofenbekrönung Nr. 614, mit den zechenden Hafnermeistern in ihrer Zunftstube, bezeichnet von dem Salzburger Monogrammisten H. R., dem auch die vorgenannten Ofenkacheln Nr. 611 bis 613 zuzuschreiben sind, gewann das Hamburger Museum für 8100 Mk. Eine solche Bewertung deutscher Ofenkacheln ist vorher niemals auch nur annähernd erreicht worden und wer nicht als Kauflustiger interessiert war, konnte sich dieser Anerkennung deutscher Handwerkskunst erfreuen.

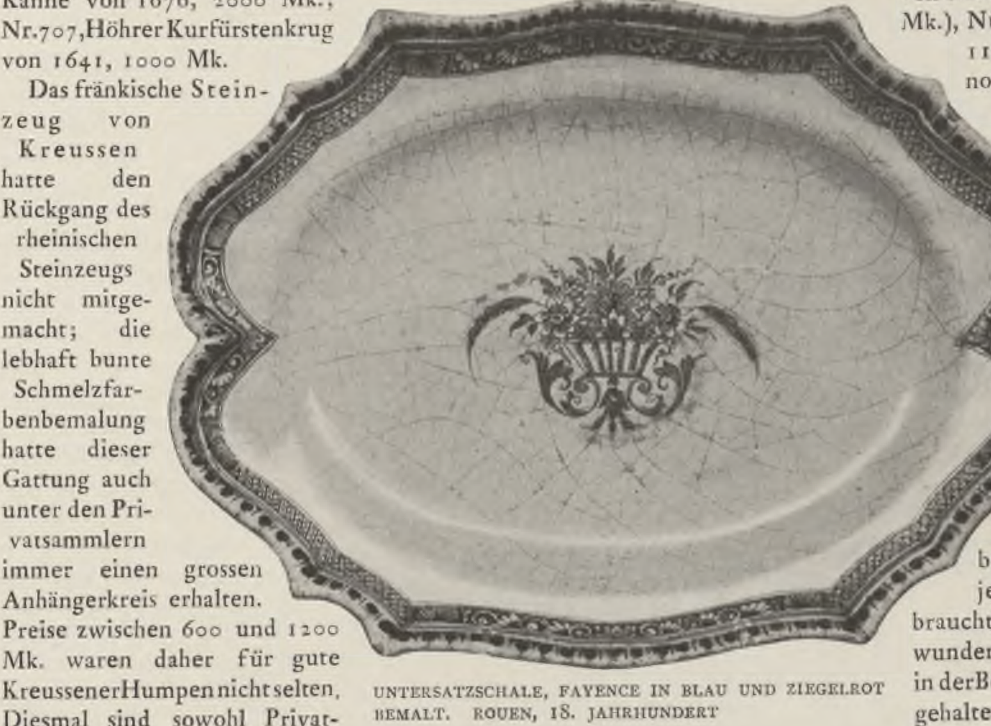
J. F. BOETTCHER, FIGUR DES DOTTORE AUS DER ITALIENISCHEN KOMÖDIE. ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS

Höchst bemerkenswert war die Hausse im Rheinischen Steinzeug, das eine Auferstehung feiern konnte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es allerwärts ein heiss begehrtes Sammelobjekt geworden; nicht nur im Rheinland und Belgien, die sich damals noch um die Vaterschaft dieser deutschen Kunstgattung stritten, sondern auch in Süddeutschland, Paris und London entstanden ansehnliche Steinzeugsammlungen und auf den Auktionen der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts (Auktion Disch, Minard, Felix u. a.) gingen die Preise für besonders gute Stücke in die Tausende. Danach, als gegen Ausgang des Jahrhunderts im modernen Kunstgewerbe die Freude an der deutschen Neurenaissance erlosch, trat ein ganz entschiedener Rückgang ein und im letzten Jahrzehnt blieb das Steinzeug auf dem Kunstmarkt ziemlich unbeachtet. Das Auftreten der Amerikaner als Sammler hat daran nichts geändert, denn, da man sich in Paris und London aus dem deutschen Steinzeug nichts mehr machte, verhielten sich auch die Amerikaner durchaus ablehnend. Man hat einen guten Massstab für den Rückgang an der Versteigerung der Sammlung Thewalt im Jahr 1903. Sie war ebenso berühmt und ebenso gut besucht wie die Auktion Lanna und sie fand an dem für das Steinzeug günstigsten Verkaufsplatz, in Köln, statt. Dabei war das Steinzeug eine der stärksten und besten Seiten jener rheinischen Sammlung. Jetzt, auf der Auktion Lanna, hat das neuerwachte Interesse der Museen, geschärft durch die zum erstenmal für diese Gattung bemerkliche Konkurrenz Amerikas, die Thewaltschen Preise von 1903 verdreifacht, verfünffacht, in einzelnen Fällen sogar verzehnfacht. Bei Thewalt lagen die Siegburger Schnellen, die von allem rheinischen Steinzeug die bescheidensten dekorativen Qualitäten haben, zwischen 500 und 900 Mk. für beste Exemplare. Bei Lanna ergaben sich als höchste Preise für die den Thewaltschen Schnellen gleichwertigen Stücke: Nr. 636, Käufer M. Bing-Paris, 3100 Mk.; Nr. 644, Museum Prag, 6000 M.; Nr. 645, in Privatbesitz, 2500 Mk.; Nr. 651, Gewerbemuseum Stuttgart, 1010 M.; Nr. 633, kleine Schnelle, Privatbesitz, 1300 Mk.; Nr. 655, gleicher Käufer, 2000 Mk.; Nr. 656, Museum Hamburg, 2100 Mk. Auch zur Blütezeit der Steinzeugsammlungen, bei den Auktionen Disch und Felix, ist für Schnellen von solchen Preisen nie die Rede gewesen. Gute Siegburger Kannen erwarben die Museen in Prag (Nr. 637, 3200 Mk.), Leipzig (Nr. 638, 1550 Mk.) und Wien (Nr. 630, 1600 Mk.).

Das Raerener Steinzeug hielt nicht ganz mit Siegburg Schritt; doch fehlt es auch hier nicht an überraschend hohen Ergebnissen: Nr. 687, Raerener Schnelle von 1604, 2700 Mk.; Nr. 694, blaue Raerener Kanne

von Jan Emens, Museum Leipzig, 2350 Mk.; Nr. 695, braune Frechener Schnelle, Museum Wien, 1700 Mk.; Nr. 696, Raerener Susannenkrug, Museum Prag, 2100 Mk. Beim Westerwälder Steinzeug wurden die guten Stücke durchweg unter den Museen aufgeteilt, zum Teil zu Normalpreisen, zum Teil aber wiederum mit ausserordentlicher Steigerung. Der Löwenanteil ist dem Hamburger Museum zugefallen: Nr. 697, Samariterkrug aus Grenzau um 1620, 450 Mk.; Nr. 699, Wappenkanne, 350 Mk.; Nr. 700, Kurfürstenkrug (Raeren), 950 Mk.; Nr. 701, Sternkrug, Ende 17. Jahrhunderts, 480 M.; Nr. 712, grosse Grenzauer Kanne, 3000 M.; Nr. 713, Kanne von 1676, 2000 Mk.; Nr. 707, Höhrer Kurfürstenkrug von 1641, 1000 Mk.

Das fränkische Steinzeug von Kreussen hatte den Rückgang des rheinischen Steinzeugs nicht mitgemacht; die lebhaft bunte Schmelzfarbenbemalung hatte dieser Gattung auch unter den Privatsammlern immer einen grossen Anhängerkreis erhalten. Preise zwischen 600 und 1200 Mk. waren daher für gute Kreussener Humpen nicht selten. Diesmal sind sowohl Privatsammler, namentlich aus Amerika, wie die Museen, darüber weit hinausgegangen, wenn die Qualität über dem Durchschnitt stand. Wiederum schoss Hamburg mit 6500 Mk. für den Jagdkrug Nr. 388 vom Jahre 1638 den Vogel ab, ohne deshalb auf weitere Ankäufe (Nr. 819, 1150 Mk.; Nr. 830, 2000 Mk. und Anderes) zu verzichten. Auch Prag holte sich seinen Anteil: Nr. 829, 2500 Mk.; Nr. 837, 2300 Mk.; Nr. 948, 2400 Mk. An Private wurden die Kreussener Krüge Nr. 827, 1100 Mk.; Nr. 833, 2000 Mk.; Nr. 834, 1950 Mk., Nr. 835, 1150 Mk.; Nr. 841, 2550 Mk.; Nr. 845, 1700 Mk.; Nr. 846, 3200 Mk. zugeschlagen.



UNTERSATZSCHALE, FAYENCE IN BLAU UND ZIEGELROT BEMALT. ROUEN, 18. JAHRHUNDERT

Eine Spezialität Lannas bildete das Sächsische Steinzeug, das in gleich bedeutenden und kunstvollen Exemplaren nirgends sonst zu finden war. Die Interessen des Königreichs Sachsen hatte das Kunstgewerbemuseum der Stadt Leipzig zu vertreten, dem es gelang, ein Hauptstück der seltenen Gattung Nr. 849 für 2800 Mk., und die Nr. 850 für 1000 Mk. festzuhalten; der Krug 849[a] wurde mit 2250 Mk. für das Berliner Kunstgewerbemuseum, Nr. 851 mit 2200 für Prag erworben. Die übrigen Stücke (Nr. 813, 3200 Mk.; Nr. 847, 1000 Mk.; Nr. 848, 4000 Mk.) gingen in Privatbesitz über.

Die Delfter Fayencen wurden, wie im Rahmen dieser Versteigerung zu erwarten war, zu sehr guten Preisen abgenommen, desgleichen die reich vertretenen Fayencen Deutschlands. Besonders hitzig wurde das Gefecht, als die Nürnberger Kannen mit Muffelmalereien des 17. Jahrhunderts an die Reihe kamen. Die Museen von München (Nr. 1100, 1850 Mk.), Nürnberg (Nr. 1106– bis 1107, 1960 Mk.), Hannover (Nr. 1101, 330 Mk., Nr. 1104, 1500 Mk.), Prag (Nr. 1102, 1900 Mk.) und Halle (Nr. 1103, 2100 Mk.) teilten sich in die besten, aber sehr teuren Stücke.

Das Porzellan ist seit einigen Jahren das von der Mode meist begünstigte Sammelobjekt geworden; man brauchte sich daher nicht zu wundern, wenn der Aufschwung in der Bewertung hier mit durchgehalten wurde, obwohl diese Abteilung, von einigen Besonderheiten abgesehen, nicht zu den starken Seiten der Sammlung Lanna zählte. Das Wiener Museum war bemüht, mit grossem Aufwand die bemerkenswertsten Stücke an Altwiener Porzellan zu erwerben: Nr. 1248, eine unbemalte Gruppe von Anton Grassi, 4010 Mk.; Nr. 1422, Schokoladentasse mit ovaler Unterschale, 3050 Mk.; Nr. 1424, eine von Bottengruber bezeichnete Schale, 3920 Mk.; Nr. 1429, Masskrug, 1100 Mk.; Nr. 1436, Deckelbecher, 4050 Mk. Auch die Wiener Antiquare trugen einige Hauptstücke, Nr. 1433, Porzellanfässchen, 4500 Mk. und Nr. 1435, Porzellanhumpen, 5100 Mk. davon. Beim Meissner Porzellan standen eine Figur der italienischen Komödie aus braunem Böttgersteingut (Nr. 1524) und eine grosse unbemalte, in Silber gefasste Barockkanne Nr. 1551 im Mittelpunkt des Interesses. Die erstere erwarb Herr Sanitätsrat Dr. Dosquet in Berlin für 6600 M., die zweite das Hamburger Museum für 6800 Mk.



ANSELM FEUERBACH, PUTTENFRIES — SAMMLUNG DES HERRN JUSTIZRAT BEROLZHEIMER, MÜNCHEN

EINE AUTOBIOGRAPHISCHE NOTIZ FEUERBACHS

MITGETEILT VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Unter den bescheidenen Fragmenten, die dem spähenden Augenmerk der Mutter Anselm Feuerbachs entgingen, als sie den schriftlichen Nachlass des Sohnes für die Herausgabe des „Vermächtnisses" vereinigte, den sie dann der Berliner Nationalgalerie überwiesen hat, befindet sich eine Aufzeichnung, die Feuerbach auf Veranlassung des Herrn von Harder niedergeschrieben hat. Nach mehr als zwanzigjähriger Wanderschaft war das Bild „Hafis in der Schenke", die bedeutsame Frucht der Pariser Lehrjahre, nebst zwei anderen Stücken 1876 von dem Mannheimer Kunstfreund angekauft worden, und mit dem Geld für diese drei Gemälde empfing die Mutter den Wunsch nach einer kurzen Äusserung ihres Sohnes über die Bedeutung seiner Arbeiten. Der Schwerkranke (leidend an den Folgen der bei Führichs Begräbnis geholten Lungenentzündung) schrieb sie, an Goethes Geburtstag 1876, nieder in dem vollen Bewusstsein seiner Persönlichkeit, und, sicherlich ohne sein Wissen, hat die Mutter in dem Streben, die scheinbare Schroffheit ihres Sohnes zu mildern, begütigende Worte beigefügt, Entschuldigungen über die formlose Behandlung der Frage.

Herr Rechtsanwalt von Harder in Mannheim hatte die Güte, die Veröffentlichung des Schriftstückes aus seinem Besitz zu erlauben. Es folgt als ein schlichtes Erinnerungszeichen zum dreissigsten Todestage des Meisters. Die hier zum erstenmal abgebildeten Putten mit dem Früchtekranz befinden sich in einer Münchener Privatsammlung, deren verehrter Hüter, Herr Justizrat Berolzheimer, als treuer Freund des Feuerbachischen Hauses seinen Besitz vor Unberufenen verschliesst, und nur zu diesem Anlass die Reproduktion gestattete.

❦

Die von Herrn Baron von Harder für seinen Privatbesitz ausgewählten drei Bilder sind als Hauptwendepunkte meiner künstlerischen Bildung zu bezeichnen.

Hafis in der Schenke, in Paris 1852 gemalt, ist mein erstes grösseres Bild. Es entstand unter dem Einfluss der Coutürischen Schule und bezeichnet die Loslösung von der Düsseldorfer conventionellen Kleinmalerei.

Das Kinderständchen, eine der ersten römischen Arbeiten (1860), ist Ergebnis des Studiums der alten Meister in strenger Hingabe an die Natur und innerlicher Vertiefung der Empfindung.

Ueber das Bild „am Meer" (Rom, 1875) ist nicht viel zu sagen, es bedeutet in engem Rahmen die selbständige künstlerische Individualität. Der vielen Zwischenstationen, welche innerhalb dieser Hauptmomente liegen, ist hier nicht zu gedenken.

Die Bilder fassen in der Darstellung geschichtlich zusammen, was im Leben Schritt für Schritt auf Umwegen sich entwickelte.

Nürnberg 28. 8. 1876. Anselm Feuerbach.

Hochgeehrter Herr Baron!

Bei dieser plötzlichen Abkühlung will mein Sohn nicht mehr auf das Land gehen, sondern sich zur Abreise nach Rom rüsten. Wir bleiben also vorderhand hier und die Sendung steht in Ihrem Belieben.

Anselms Autograph lege ich bei. Verzeihen Sie die Kürze. Er drückt sich immer lakonisch aber doch präcis aus.

Noch wollte ich Ihnen sagen, dass die grosse Medea im Heidelberger Kunstvereinslokal zur Aufbewahrung recht gut aufgestellt sein soll. Vielleicht macht es Ihnen Freude, Ihre Kenntniss des Künstlers durch Beschauung des Bildes zu vervollständigen, welches mein Sohn besonders lieb hat.

Mit vorzüglicher Hochachtung Ihre ergebene

Nürnberg 28. Aug. 76. H. Feuerbach.



LUDW. SCHMIDT-REUTE, AKTE

SCHMIDT-REUTE

VON

LOVIS CORINTH

Jahrelang geistig umnachtet, ist jetzt Schmidt-Reute seinem traurigen Dasein durch den Tod entrückt. Ich war mit ihm im Jahre 1880 zusammen in der Loeffz-schule, wo er trotz seiner grossen Jugend von Lehrer und Mitschülern als ein sehr begabter Mensch, dem eine künstlerische Zukunft gewiß war, geschätzt wurde. Er war zu jener Zeit siebzehnjährig, ein derber Bauernbursche mit knochigen langen Gliedern und strohblondem Haar; gebürtig war er aus dem Ort Reute in Tirol an der bayrischen Grenze. Bei der alljährlichen Konkurrenz, wo ein Thema aus den Befreiungskriegen gewählt werden sollte, gewann er einen Preis durch eine farbig wirksam gemalte Skizze. Überhaupt war ihm der malerische Sinn am meisten angeboren. Das zeigte sich auch in dem einzigen Ölbilde, das ich dann später, etwa 1890, im Glaspalast in München von ihm gesehen habe. Es stellte Kinder mit Äpfeln dar. Es war die Zeit, wo München im Zeichen der Schotten — der Schottenhammelei, wie einzelne in Selbstpersiflage die Epoche nannten — lebte, und solche Motive waren besonders bevorzugt. Er war bereits zu der Zeit mit Conrad Fehr, ebenfalls einem unserer Mitschüler, Lehrer an einer sehr besuchten Privatmalschule, und in dem Lehrfache ist wohl auch sein hauptsächlichster Wert für uns zu suchen. Er war besonders geschätzt als Lehrer im Aktzeichnen; hier hob er das Formale hervor und gewöhnte seine Schüler an eine strenge methodische Disziplin, wobei lediglich das Organische und Konstruktive unter jeder Unterdrückung kalligraphischer Virtuosität geübt wurde. Neben diesem Unterricht gab er auch anatomische Vorlesungen, was direkt bewundernswert war, da er ein Mensch ohne sogenannte höhere Schulbildung war. Dennoch verstand er seinen Zuhörern das Wesen der Anatomie gleich dem beredetsten Professor klar zu machen und oft nahm er aus der Küche seiner Stammkneipe Kalbshaxen und andere

Fleischteile mit, um daran seinen Hörern die Lage der verschiedenen Muskeln ad oculos zu demonstrieren. Wie er für seine Freunde und Bekannten ein treuer und lieber Kamerad war, in seiner natürlichen Derbheit reich an Humor, so liebten und verehrten ihn auch seine Schüler. Lange Zeit hörte und sah ich nichts von ihm; nur wenn ich zufällig mit irgend einem seiner Schüler bekannt wurde, hoben diese seinen künstlerischen Wert hervor und schwärmten, dass er Kartons im Atelier stehen habe, die nicht ihresgleichen auf der Welt hätten. Man konnte diesen Lobeserhebungen ein gut Teil Bewunderung des Schülers vor dem Lehrer zurechnen, jedenfalls war mir gewiss, dass er sein natürliches Talent für Farbe nicht mehr pflegte und durch sein Lehrfach in andre Bahnen gedrängt ward. Weder im Kunstverein unter den Arkaden, wo jeder Münchener Maler eine Woche lang seine Werke dem Publikum zu zeigen pflegte, noch in den grossen Ausstellungen des Glaspalastes oder der Secession war je etwas von Schmidts Hand zu sehen, nur als Lehrer wurde sein Ruf so bedeutend, dass er mit Fehr zusammen an die Kunstschule in Karlsruhe berufen wurde. Hier hat er dann Jahre hindurch seine Lehrthätigkeit weiter fortgeführt, bis ihm Krankheit noch verhältnismässig jung ein Ziel setzte.



LUDW. SCHMIDT-REUTE, CHRISTUS

Als er nun vor etwa zwei Jahren bei lebendigem Leibe für die Welt tot war, hat man zuerst in München seine nachgelassenen Werke ausgestellt und voriges Jahr auch hier am Lehrter Bahnhof. Hier sah ich nun die Kartons, die seine Schüler als unvergleichlich bezeichnet hatten. Die beliebten Muskelmotive: Kain und Abel, Ringer u. s. w. Wie er die Schüler lehrte, so zeigt sich dieselbe Art auch in diesen Arbeiten. Oft ist der nackte Mensch aus Rechtecken zusammengefügt und aufgebaut, dann wieder sind die charakteristischen Punkte im Akt mit sichtbaren senkrechten, wagrechten und schrägen Linien verbunden. Meistens sind dann gleichmässige Farbflächen über die Figuren gebreitet, so dass die Bilder dadurch den dekorativen Freskencharakter erhalten haben. Eine kalte Kunst aber doch Kunst. Um so bewunderungswürdiger, als er doch das Alles, was er getrost hätte zeigen können und was jede Nachbarschaft ausgehalten hätte, für sich ganz allein geschaffen hatte. Man soll nicht von einem zu Ende geführten Leben sagen: wäre das und dieses eingetreten, so wäre es besser; aber dennoch möchte ich behaupten, dass aus Schmidt-Reute ein grösserer Künstler geworden wäre, wenn er die Scheu vor dem Ausstellen seiner Werke überwunden hätte, denn in der Öffentlichkeit kann man an den eignen ausgestellten Arbeiten lernen, wie man weitere Fortschritte zu machen hat. Aber auch in dieser gewollten Lebensführung ist das Göttliche unverkennbar und desto rührender, da er für sich allein rang und kämpfte. Er ist — was nicht von allen die Kunst Ausübenden gerühmt werden kann — ein wahrer Künstler gewesen.



ALBERT MARQET, DIE DÄCHER — AUSG. IM PARISER HERBSTSALON

HERBSTSALON

VON

JULIUS ELIAS

Die Einrichtung des Herbstsalons, der in sein siebentes Lebensjahr getreten ist, wäre einigermassen aus der Fasson geraten, hätte sich nicht ein beherzter Taktiker mit so liebenswürdiger wie gebieterischer Miene ordnend dem Prass Derer entgegengestellt, die Einlass begehrten. Seit Jahr und Tag ist es Sorge der leitenden Männer, eine rein künstlerische Unternehmung, deren Grundwesen in einer scharfen Siebung der „unabhängigen" Produktion, in der Auswahl des Besten bestehen sollte, langsam dem Niveau der Ausstellungsgelegenheit zusinken zu sehen. Der Maler Manguin, ein Freund reinlicher Scheidung, trennte kurzerhand die Gerechten von den Ungerechten oder weniger Gerechten, das „Grand Palais" aber in zwei gleichmässige Hälften. Das Licht ist zwar überall gut und der Raum von gleichem Werte, doch künstlerisch haben nun wir Sonnenseite und Schattenseite. Hier ist das petit art untergebracht, das angenehm Bedeutungslose, das sehr modern thut, doch schon wieder nichts anders als akademisierende Geschicklichkeit ist, die Gesellschaft der Mitläufer und Rahmabschöpfer, der kleinen Monets, Pissarros, Renoirs oder der Cézannes und van Goghs im Taschenformat; die hartnäckigen geometrischen Denker und die gelehrten „cubistes", d. h. die Linearfexe der methodischen Entstellung. Kurz: der Heereshaufen der freiwilligen und unfreiwilligen Mietlinge, untermischt mit Falstaffscher Soldateska. Kann schliesslich geduldet werden, sollte aber nicht sein.

Und dort die Kerntruppe: die Kunst der Zeit und der Zukunft. Unsere Hoffnung und unsere Liebe. Eine Gruppe, von einem starken Gedanken zusammengehalten und zu gefasster Wirkung geführt. Es ist die Evolution Cézannes, der Einfluss seiner synthetisch-dekorativen Kraft, die nach langen Zeiten der leichten und leichtfertigen Analyse, des oberflächlichen Charmes die französische Begabung sich auf sich selbst besinnen und ein neues, gesunderes Verhältnis zur Natur suchen liess. Die Führung übernahm mehr mit seinem Kopfe als mit seinem Schaffen Henri Matisse, der ein beredter Prediger in der Wüste der Monetnacheiferung gewesen ist. Seine eigenen Arbeiten freilich konnten dem Nachwuchs, der ihm lauschte, wenig geben: denn seine besten Produkte schleppten die impressionistische Eierschale zu sichtbar mit. Reizend sind seine ganz nach gutem alten Impressionistenrezept gemachten Stilleben von Blumen, und voll Geschmack; glücklicherweise fehlte seinem „Salon" diesmal Dekoratives: denn hier findet er durchaus nicht Das, was er lehrt: die Einheit von zeichnerischer Konstruktion

und schöner Tonalität; und in der kompositionellen Erfindung ist zumeist eine krampfhafte Trivialität. Unter den Freunden seiner Lehre sind stärkere Naturelle und begabtere Erfüller als er: Othon Friesz (der diesmal keinen „Salon" hat, weil er sein Werk der letzten Jahre einer besonderen Ausstellung vorbehält), Jean Puy, Pierre Laprade, Albert Marquet, Charles Guérin, K. van Dongen, Manguin, Camoin und de Vlaminck. Es ist ein so erfreuliches wie interessantes Schauspiel, jede dieser Persönlichkeiten auf eigene Art das Gleichgewicht zwischen Form und Farbe sicher und kräftig herstellen zu sehen. Die Dinge haben lineare Gewalt und doch alle schimmernden, klingenden Reize der Oberfläche. Als schwebend feste Masse stehen Struktur und farbige Stofflichkeit im Raum, in Luft und Licht. Die alte gute französische Tradition ist wieder gefunden, die in der malenden Kunst als ehernes Gesetz den Einklang von zeichnerischer Festigkeit und Farbenschönheit sah. Ein wichtiger Schritt ist hier über den Impressionismus hinausgetan.

So ist der siebente Herbstsalon ein Gewinn, auch wenn „Zugstücke" (wie im vorigen Jahre René Piots Monumentalwerk von den Leidenschaften, vom Werden und Vergehen der Menschheit) fehlen. Anderseits ist die Satzung genau befolgt, verkannte oder in gewisser Richtung nicht erkannte Ahnen französischer Kunst sowie Wegebahner von heute durch retrospektive Ausstellungen zu ehren. Nun tritt Corot, der Figurenmaler, in die Beleuchtung, die ihm gebührt. Er war übersehen worden, zuerst von den akademischen Korrektheitsfanatikern, dann von dem realistischen Kunstbetrieb seiner eigenen Epoche und der Folgezeit; jetzt nimmt er seinen Platz neben den grossen Schilderern des Menschen ein: Millet, Daumier, Courbet und Manet. Die schmiegsame Weichheit seines Naturells berief ihn zum poetischen Schilderer der Frau. Die Nymphen und Najaden und verklärten Schäferinnen hatte man früher als angenehmes romantisches Beiwerk der Landschaften mit hingenommen. Losgelöst von ihrem umfassenderen Zwecke, die Natur sichtbar zu beleben, dazu bestimmt, ihr eigenes Leben zu führen, in menschlicher und malerischer Schönheit, hatten diese Figuren als zu simpel und zu wenig kunstgerecht nur ein geringes Interesse gefunden. Nun aber zeigt es sich, was für ein Seelenkenner dieser Corot, und wie scharmant sein Geschmack war. Er malte auch hier mehr seine Empfindung von den Dingen als die Dinge selbst; eine gewisse Idealisiertheit liegt über seiner mannigfaltigen Reihe von Frauenbildern; doch dieser Idealismus ist ohne jede abschmeckende Süße; es ist der Idealismus einer starken malerischen Persönlichkeit, die mit frommer Empfindung für ihren Beruf das Schöne segnet da, wo es ihm, im wechselnden Weltbilde, zufällig und doch gleichsam wie eine Bestimmung entgegentritt.

In gewissem Verstande ist auch Theophil Steinlen, dessen fünfzigster Geburtstag den Leitern des Herbstsalons Anlass gab, sein Lebenswerk als Ganzes aufzurollen, ein Anbeter. Er zeigt die Hässlichkeiten des Lebens, die bösen Instinkte und makabren Leidenschaften tiefstehender Menschen, das Elend in seiner abschreckendsten Gestalt, die Armut in ihrer bejammernswürdigsten Verfassung, — aber *wie* er dies alles zeigt, das ist schön. In der künstlerischen Haltung der ungezählten Blätter zur französischen Sittengeschichte (die in ihrer sozialkritischen Pointe die Sittengeschichte aller europäischen Völker ist) steckt Grösse, aus ihrem Geiste dringt ein reinliches und naives Moralbedürfnis, ein leidenschaftlicher Trieb, den Gewalten, die das Schicksal der Enterbten mildern könnten, die Augen zu öffnen, die Gewissen in Ilium und außer Ilium zu läutern und zu bessern. Das Mitleid führt hier den Griffel, ein Mitleid, das parteilos und untendenziös ist, weil es einer optimistischen Weltauffassung dient und harmonisch zugleich die tragischen und komischen Seiten der Lebensschauspiele sieht . . . .

Die Arbeit des Herbstsalons am Werk der europäischen Kunst ist bei Deutschland angelangt.



JEAN PUY, LA COMPARAISON — AUSG. IM PARISER HERBSTSALON



P. LAPRADE, STILLEBEN AUSG. IM PARISER HERBSTSALON

Vertretung deutscher Kunst in einem besonderen Raume des Herbstsalons niedergelassen haben. Zumeist Französlinge kleinsten Kalibers. Diese Herren und Damen haben einfach die weitgehende, politisch empfindliche Nachsicht der Salonjury missbraucht. Bei der Pariser Kritik, die politisch weniger empfindlich ist, haben sie Spott geerntet, und die Kritik hat ganz recht. Die Herren Beckmann, Schocken und Konsorten sollten erst in Deutschland das Tanzen lernen, ehe sie nach Rhodus gehen. Gott weiss durch welches Ungefähr Dora Hitz in diese Schreckenskammer verschlagen wurde. Ihre leuchtende „Weinernte", ihre zarten Porträts von „Mutter und Kind", Zeugnisse malerischer Verjüngung, hätten wahrlich ein besseres Schicksal verdient.

Indessen – die Leitung konnte nicht Das bringen, was sie sucht und suchen muß: einen Überblick über das künstlerische Schaffen unserer Nation, sondern nur Das, was man ihr zufällig anbot: eine Marées-Ausstellung. Damit war weder uns Deutschen noch auch den Franzosen gedient. Eine Entwicklunglinie sollte gezogen, Dokumente von den bestimmenden Vorgängen in der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts sollten gegeben, eine Reihe starker, ausgereifter Persönlichkeiten sollte vorgestellt werden, – nicht aber ein Problematiker. Meyer-Gräfe und Grautoff haben geschickt ausgewählt und waren sowohl im Arrangement wie in der Propaganda gute Regisseure. Die Frage ist aber, ob ihr Unternehmen richtig war, ob es für uns das Richtige war. Man darf antworten: nein. Ich bin auch in der französischen Kunstwelt kein Barbar und erlaube mir, die Stimmen über Marées anders zu lesen und zu hören als Grautoff. Mir klingt aus ihnen nur kühle, höfliche Duldung entgegen. Unser Kunstschaffen aber kann mehr verlangen. Wenn Meyer-Gräfe sich mit einem Künstler beschäftigt, so ist für ihn im ganzen Universum, in den alten wie in den neueren Läuften, dies der einzig wahre, der einzig existierende Künstler. Ein solcher Fanatismus ist sein gutes Recht; wir aber sind nicht verpflichtet, die Liebhabereien Meyer-Gräfes mitzumachen.

Über die französische Mission des Marées lässt sich immerhin reden; jedoch gar nicht reden lässt sich über die Unternehmung einiger Mittelmäßigkeiten, die sich als

Berlin. – Unter den Berliner Kunstausstellungen des vergangenen Monats verdient, neben der Schwarz-Weiss-Ausstellung der Sezession, besondere Erwähnung die Cézanne Ausstellung bei *Paul Cassirer*. Doch ist in diesen Blättern so oft von Cézanne die Rede gewesen, dass eine ausführliche Charakterisierung seiner Kunst bei dieser Gelegenheit nicht mehr notwendig erscheint. Der Gesamteindruck dieser Ausstellung, die schon Bekanntes und bedeutend Neues brachte, war sehr ernst und nachhaltig. Es sprach in den stillen Räumen ein von den weltlichen Interessen der Gesellschaft reinlich gelöster Mensch zu Einem, eine der ganz im wesentlichen versunkenen Naturen. Es ist unmöglich die Werke dieses „Genies ohne Talent", wie Liebermann einmal gesagt hat, ohne Ehrfurcht zu betrachten. Ein noch unbekanntes Selbstporträt, courbethaft dunkel und kühn im dramatisch reichen Pinselspiel heruntergemalt, zeigte einen hochgestirnten, vom Adel des Genies verklärten Shakespearekopf mit fast Rembrandtischer Intensität. Vor diesem Bildnis sollte der kalte Betrachter verweilen, dem die Cézanneschen Bilder nur als Gobelins, nur als schöne dekorative Farbentafeln erscheinen. Denn wenn irgendwo, so muss er Aug in Aug mit diesem stillen Menschen der Tiefe erkennen, dass dessen Kunst bis zum Bersten voll ist von Seele und Naturideen, von verhehlter Dramatik, elastischer Spannung und unauffälliger Majestät, dass in ihr das symphonische Gewoge einer zweiten, zur Kunst gewordenen Natur ist und dass selbst ihre Problematik noch mit Harmonie gesättigt ist. K. S.

Brüssel. – Die Frage der Beschickung der *Weltausstellung* von 1910 durch die deutschen Künstler scheint, gutem Vernehmen nach, in negativem Sinne entschieden zu sein. Schon im März war zu melden, dass die gesamte Kunstausstellung nicht auf dem Terrain stattfinden würde, auf dem alle übrigen Zweige installiert werden, sondern in einem neu zu bauenden Flügel des Cinquantenaire-Museums. In diesem soll gleichzeitig mit den modernen Arbeiten, wenn auch räumlich getrennt, eine retrospektive Ausstellung von hervorragenden Werken der flämischen Kunst des 17. Jahrhunderts gezeigt werden, denen sich auch einige Glanzstücke verstorbener belgischer moderner Bildhauer zugesellen werden, wie das vollständige „Denkmal der Arbeit" von Meunier, „die menschlichen Leidenschaften" von Jef. Lambeaux u. a.

Nun haben die belgischen Künstler versucht, gegen diese Anordnung Stellung zu nehmen, weil sie in der Verlegung der Kunstabteilung nach einem andern Stadtteil eine Beeinträchtigung ihrer Interessen erblicken; jedoch ohne Erfolg. Die ausländischen Künstler können allerdings nicht genötigt werden, ihre Arbeiten im Cinquantenaire zu zeigen und dürften, da auf dem ihren Ländern auf dem Gelände der Weltausstellung zugewiesenen Platz kaum noch Raum für sie sein dürfte auf eine Beschickung überhaupt verzichten. Ob dies ratsam ist, nachdem die deutsche Kunstausstellung in Lüttich schon nicht besonders abgeschnittten hat, angesichts des Umstandes, dass Belgien selbst alles aufbieten wird, um sich gut zu präsentieren und Frankreich mit vollem Aplomb auftreten wird, müssen die deutschen Künstler selbst entscheiden. Zu wünschen wäre natürlich, dass sie durch eine Auswahl vollgültiger Arbeiten den Besuchern der nächstjährigen Ausstellung Respekt vor der deutschen Leistungsfähigkeit beibringen, den sie verdienen.

Die von einem süddeutschen Blatt aufgestellte Behauptung, die Räume des Cinquantenaire wären noch feucht, ist nicht stichhaltig. Die Mauern sind in Granit und Eisen ausgeführt; zwischen ihnen und den aufzuhängenden Gemälden bleibt ein Zwischenraum, der noch durch starke Draperien gefüttert ist, so daß absolut keine Rede von Feuchtigkeit sein kann. Ein andrer Grund, der für die Nichtbeschickung der Ausstellung seitens Deutschlands ins Treffen geführt wird, ist die Internationale Kunstausstellung in Rom 1911, für die Preise in Höhe von 200000 Francs ausgeworfen sind und wo die Beteiligung der deutschen Künstlerschaft wichtiger und verlockender erscheinen soll, als in Brüssel. Demgegenüber darf man wohl fragen, ob die deutsche Produktion nicht groß genug ist, um genügendes Material für beide Ausstellungen herbeizuschaffen. Das Ausland ist vielfach noch in Unkenntnis über die Leistungsfähigkeit Deutschlands und über die technischen und intellektuellen Fortschritte, die es im Laufe der letzten Jahrzehnte gemacht hat. Es soll deshalb von ihm nicht gesagt werden können, daß es ohne Grund ferngeblieben ist.

M.



CHARLES CAMOIN, DAME IN GRAU — AUSGEST. IM PARISER HERBSTSALON

Wenn, nach dem hier Gesagten, die deutsche bildende Kunst kaum vertreten sein wird, so ist es doch

heute schon sicher, daß sich unser Kunstgewerbe in einem besonderen Pavillon sehr würdig präsentieren wird. Unsere Kunsthandwerker sind eben stärker in Organisation und Selbsthilfe. D. Red.

Dresden. — Die erste Herbstausstellung der *Galerie Arnold* brachte eine reich und schwer wirkende Kollektion von Liebermann (Samson und Delila, Judengasse, Gemüseauktion, Reiter am Strande usw.), Bilder von Corinth, darunter ein typisches Selbstbildnis, und viele gute Werke von Slevogt. Daneben interessierte eine frühe Grablegung Feuerbachs, vor der man an eine unmittelbare Einwirkung von Delacroix glauben konnte.

Bei *Emil Richter* stellte eine Reihe von Künstlern — Kühl, Hegenbarth, Wrbra, Diez usw. — aus, die sich kürzlich zu einer neuen Vereinigung zusammengetan haben.

Im *Kunstverein* fand eine Thoma-Ausstellung statt, die zum großen Teil aus Privatbesitz bestritten wurde.

P. F.



K. VAN DONGEN, LA CÉLÈBRE FATMA — AUSG. IM PARISER HERBSTSALON

München. — In der *Kunsthandlung von Brakl* sind im November etwa 30 Gemälde von *Thomas Theodor Heine* zur Ausstellung gelangt, die einen Überblick über zwei Jahrzehnte allzu stiller und reich gesegneter Tätigkeit ermöglichten. Kräftig hingemalte Landschaften hingen neben heiteren Genrebildern mit geistreich erzählendem Inhalt und neben scharfen Grotesken, die auf den bekannten Simplizissimuszeichner weisen. Vorzügliche, verheißungsvolle Anfänge eines guten Talentes, das vornehmlich die Arabeske zu einer wirklichen, nicht mehr problematischen Ausdrucksform erheben könnte, ohne sich einem flauen Kolorismus hinzugeben, lassen ein Bedauern aufkommen, als sei der Maler bisher im Zeichner zu sehr verkapselt. Die Veranlagung Th. Th. Heines und die Art, wie er sich dem Metier gegenüberstellt erinnern, für ihn vorteilhaft, an Stuck, der ebenfalls Ornamentiker hätte werden mögen. Heine ist aus Düsseldorf, vom Rhein, nach München gekommen, Herr von Stuck aus Tettenweis in Niederbayern. Die Linie des Römerpokals ist mit der Eckigkeit des Maßkruges nicht zu vergleichen. U-B.

Augenblicklich findet in demselben Kunstsalon eine vortreffliche und für München wichtige Ausstellung von Werken van Goghs statt, aus der wir ein noch nicht gesehenes, sehr schönes Selbstbildnis reproduzieren.

Bei *D. Heinemann* giebt es eine Anders Zorn-Ausstellung.

D. Red.

Paris. — Ende November wurde, wie alljährlich in der *Ecole des Beaux-Arts* die Jahresausstellung der französischen Staatsankäufe eröffnet. Im vorigen Jahre schon habe ich an dieser Stelle auf den unkünstlerischen Charakter dieser Ankäufe hingewiesen; in diesem Jahre erscheint der Gesamtcharakter der Staatsankäufe fast noch kläglicher. Will man die größten der vom Staate Gewürdigten zitieren, so kann man nur Carolus Duran, Cottet, Ménard, Raffaelli nennen. Vier Skulpturen von Rodin und eine Radierung von Odilon Redon bilden fast die einzig erfreulichen Ausnahmen. Im ganzen wurden etwa 500 Kunstwerke gekauft; darunter 169 Gemälde, 162 graphische Arbeiten, 77 plastische Arbeiten, 25 kleine kunstgewerbliche Gegenstände, 11 Tapisserien und etwa 30 keramische Werke und Porzellanarbeiten. Das Ausland ist mit 3 Gemälden vertreten; darunter Shannon (England), Tarkhoff (Rußland) Fräulein Stettler (Schweiz).

Die *Galerie Druet* veranstaltete im November eine Vincent van Gogh-Ausstellung, in der über 60 Bilder des Meisters vereinigt waren. Mit Schrecken nahm man wahr, daß manche der schönsten Bilder von Goghs durch Ausbleichen verloren haben. Dieser Darbietung folgte eine Ausstellung von dekorativen Panneaus und Aquarellen von Pierre Laprade. —

In der *Galerie Bernheim Jenne & Cie.* zeigte es sich vor einem Ensemble neuer Arbeiten von Vuillard, daß dieses starke Talent alle Haltung verliert und bildmäßige Wirkungen nicht mehr zu erzielen vermag.

Die *Galerie Devambez* zeigte neue Zeichnungen Rodins. Auguste Rodin bereitet übrigens zusammen mit Charles Morrice ein Buch über die altfranzösische Kirchenarchitektur vor, das mit zahlreichen, architektonischen Zeichnungen Rodins geschmückr sein wird. — William Ritter veröffentlichte in der Novembernummer von *L'art et les artistes* eine eingehende Studie über die jüngste deutsche Malerei.

Im *Museum von Rouen* ist ein von dem Rouener Großkaufmann Depeaux gestifteter Saal impressionistischer Meister eingeweiht worden. Der Saal enthält 3 Bilder von Monet, 6 Bilder von Sisley, ein Blumenstück von Renoir; außerdem sind Fantin-Latour, Lebourg, Guillaumin, Thaulow und einige aus Rouen gebürtige Künstler vertreten.

O. G.



VINCENT VAN GOGH, SELBSTBILDNIS
AUSG. IN BRACKLS MODERNER KUNSTHANDLUNG, MÜNCHEN

Düsseldorf. In der *Kunsthalle* zeigte A. Münzer eine grössere Kollektion von Ölgemälden, dekorativen Temperabildern und graphischen Arbeiten. Was der Münchener Zeit angehört, erscheint erfreulicher, als die Mehrzahl der neusten Werke; diese, weniger flott im Vortrag, einzelne Porträts sogar glatt und beinahe konventionell, sind sehr weit entfernt von der „Scholle" und ihrer forschen Faschingsfreudigkeit, aber auch unleugbar kräftigen Eigennote. Es wäre dann also ein Einfluss Düsseldorfs zu konstatieren, der in diesem ersten Jahre schon von dem Süddeutschen Besitz ergriff, ohne ihm gefördert zu haben. A. F.

Frankfurt a. M. — In *Rudolf Bangels Kunsthandlung* findet am 25. Januar eine Versteigerung alter Bilder aus einer holländischen Erbschaft statt, am 26. Januar eine Sammlung englischer Kunstblätter, und vom 15. bis zum 17. Februar eine Kollektion ostasiatischer Kunstgegenstände aus der Sammlung des Herrn W. A. van Veer. Auktionskataloge Nr. 748, 749 und 750.



CHRONIK

Ludwig Justi sehen wir sein neues Amt als Nachfolger Hugo von Tschudis in durchaus abwartender Haltung antreten. Ohne irgendwie schon berechtigte Hoffnungen aber auch ohne jede Voreingenommenheit. Die sprunghaft schnelle Karriere des kaum Vierunddreissigjährigen vom wissenschaftlichen Hilfsarbeiter und Privatdozenten zum Direktor des Städelschen Instituts in Frankfurt, zum Sekretär der Akademie der Künste und nun zum Direktor der Nationalgalerie, eine Karriere, die von bedeutenden Leistungen noch nicht begleitet wird, beweist mancherlei für die behende Intelligenz Justis, für seine rücksichtslose Willenskraft und Diplomatenkunst und auch für Das, was er dem suggestiven Klang seines Namens verdankt; sie spricht aber weder für, noch gegen die Befähigung, ein Nachfolger Hugo von Tschudis zu werden, wie die Sache ihn fordert. Die Sache fordert aber, dass das so schön begonnene Werk vollendet werde. Es kann in langsamerem Tempo geschehen, als die stürmische Ungeduld Tschudis es angab; es kann vorsichtig und diplomatischer und ohne so passionierte Berücksichtigung der französischen Kunst geschehen; das Prinzip Tschudis aber, womit er eben jetzt in München wieder einen neuen grossen Sieg vorbereitet, darf nicht aufgegeben werden. Es erwartet den neuen Direktor vor allem die Arbeit einer Reorganisation der Skulpturensammlung; denn diese Sammlung bedarf dringend der Sichtung, der Ergänzung und der Neuaufstellung. Justi findet eine ganze Anzahl von Neuerwerbungen vor, die in dem Interregnum, Gott weiss unter wessen Verantwortlichkeit, gemacht worden sind. Er wird von diesen gleichgültigen Dingen kaum etwas benutzen können; eine seiner ersten Handlungen wird sein müssen, diese Reaktionsversuche während der direktorlosen Zeit zu ignorieren. Er kann es insofern besser als Hugo von Tschudi, und ist freien als Dieser, weil inzwischen die Nationalgalerie aus dem Verband der Generalverwaltung ausgeschieden und direkt wieder dem Minister unterstellt worden ist. Und da zudem nach jedem Gewitter allerorts Ruhebedürfnis herrscht, so befindet sich Ludwig Justi, der sich auf die Arbeit eines solchen Vorarbeiters stützen kann, eigentlich in einer sehr günstigen Lage. Die nächsten Monate schon werden zeigen, ob er die Gunst seiner Lage und die Idealität seiner Arbeit begreift. K. S.

✲

Die gegenüber der offiziellen Bautätigkeit mäcenatenhaft fast zu nennende Gesinnung, die die Firma A. Wertheim bei den Neubauten ihrer Geschäftshäuser bisher leitete und einen Architekten wie Alfred Messel zu ihrem Baumeister wählen hiess, rechtfertigt das Interesse, das den neuen umfangreichen Projekten dieses Hauses entgegengebracht wird. Die Firma plant für dieses Jahr eine Erweiterung ihres Hauses in der Leipziger Strasse und die Errichtung eines Neubaues am Alexanderplatz auf dem hinter den Königskolonnaden gelegenen Grundstück. Für diesen Neubau hat sie sich die Berliner Architektenfirma Kayser und von Grossheim verschrieben. Man bedauert diese offenbar durch die Besitzerverhältnisse des Grundstücks bedingte Wahl (der Firma hat bisher ein Teil des angekauften Baugeländes gehört), mehr noch die des Bauplatzes, weil damit der Stadt Berlin eine wertvolle Gelegenheit zur Anlage eines Schmuckplatzes an bedeutungvoller Stelle — vor dem Schmalzschen Landgericht — verloren gegangen ist. Für die Erweiterung des Messelschen Hauses in der Leipziger Strasse ist ein engerer Wettbewerb ausgeschrieben worden, dessen Schwerpunkt auf der Grundrisslösung und der Ausbildung der Innenräume liegt. Da auf die Anlage eines Lichthofes des Raumverlustes wegen verzichtet wird, kommt es darauf an, eine markante und eindrucksvolle Raumschöpfung zu ersinnen, die eine ähnliche orientierende Aufgabe erfüllt, wie die Zentralräume des alten Hauses es thun. Den Freunden der Messelschen Fassade scheint die Fortsetzung der klaren vertikalbetonten Achse eine Notwendigkeit. Das Programm hingegen stellt den Bewerbern frei, ein von der vorhandenen Architektur abweichendes System zu erfinden.

W. C. Behrendt

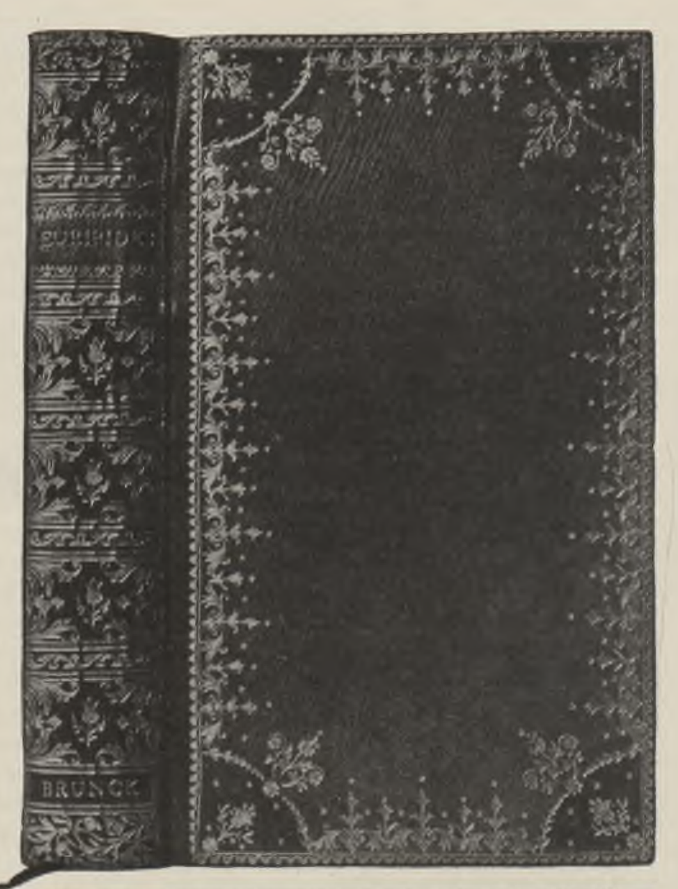
✻

Peter Severin Kröyer ist zu Skagen, achtundfünfzig Jahr alt, gestorben. Er, der als Typus des echten und rechten modernen Seelandmalers galt, ist gar kein geborner Däne; er wurde, der Sohn eines norwegischen Naturforschers, 1851 in Stavanger geboren, wo der ihm espritverwandte Dichter Alexander Kielland einen grossen Teil seines Lebens verbrachte. Freilich kam Kröyer früh nach Kopenhagen, und jung verwuchs er tief mit dänischer Kultur. Er war das reichste und behendeste Malertalent seines Adoptivvaterlandes im letzten Viertel des verflossenen Jahrhunderts, und obwohl er weniger Leidenschaft und mehr ein unerhört und sicher wirkender Mechanismus war, so hat er doch der dänischen Kunst, die von einem steif-akademischen Nationalismus in einen etwas gestalt- und gehaltlosen Europäismus geraten war, die stärksten Impulse gegeben. Er entzündete die Wanderfreude des dänischen Nachwuchses für das Land seiner eigenen Malersehnsucht, Frankreich, und wies ihm wieder den Weg zurück zur Heimatscholle; er machte ihn mit den Forderungen der atmosphärischen Malerei bekannt und stärkte in ihm die Erkenntnis sozialen Zeitgeistes: er selbst hat allerdings schon nach wenigen bahnbrechenden Versuchen wie der Schilderung des italienischen „Hutmachers", der sich im Schweisse seines Angesichts sein ärmliches Brot erarbeitet, die „proletarischen" Stoffkreise wieder verlassen, um sich, ein Künstler-Gentleman, der Darstellung der obern, der intellektuellen Schicht einen glänzenden Namen zu machen, zumal mit den drei grossen Doelenstücken: Soiree in Neu-Carlsberg beim reichen Brauer Jacobsen, — Sitzung der Wissenschaftlichen Gesellschaft, — Komitee der französischen Ausstellung in Kopenhagen: Arbeiten geistreichster Porträtkunst und zugleich lebensfrischer Interieurmalerei. Mit grossem Geschick und Glück geht er hier den Problemen der künstlichen Beleuchtung nach; mit gleicher Maestra aber behandelt er, in wechselndem Reichtum der Motive von Land und Wald und Wasserkant, das ungebrochene, schwellende und abwogende, ewig umwertende Licht der Freiluftnatur. Wenige Dänen haben so wie er, in melancholischer Lyrik, den verschleiernden Charme der Meeresatmosphäre gefühlt und malerisch wiedergeschaffen: gern malte er die weissen kühlen Nächte an den einsamen Seeufern von Skagen oder vom Oeresund oder von Hornbaek, wo er zuerst für seine Kunst das Volk entdeckte. Süss ist diese Halbhelle und verklärend auf Kröyers Bildern. Doch der Virtuosengeist, der rastlos suchte, trieb ihn zwischendurch immer wieder von seiner ländlichen Heimat fort, in die grossen Städte, nach Paris, in die Bretagne, nach Spanien. Und jede Reise grub leuchtende Spuren in sein Schaffen. So war Kröyer, wie er gern selbst in die Kunstgeschichte hinein wollte. Doch wertvoller ist mir jener andere Kröyer, der seine Kunst sozusagen auf materialistische Grundlage stellte: der so gern sein Haus und sein häusliches Leben, und sich selbst und sein Weib, seinen Garten, seinen Hund und den zur Ansprache oder zu leckerem Mahle erschienenen Freund und seine in ein Symposion umgewandelte Arbeitsstätte malt, wo Musik durch den Raum schwingt . . . Auf dem Viermännerbildnis, das Michael Ancher, sein bester Freund, in das „Atelier auf Skagen" hineinsetzte, haben wir Kröyers bestes Porträt: er ist der geistige Mittelpunkt dieser artistischen Genossenschaft, ganz Lebensschimmer und Lebensfeinheit, ganz Künstlersinn, Kulturmensch und Weltmann . . . . In seinem Gärtchen hat sich dieser entzückte Landfahrer begraben lassen. Kein Geistlicher hat ihn begleitet. Skagens Fischer trugen ihn. Michael Ancher sprach an der Pforte des Todes Worte begeisterter Lebenslust. Er sagte, sein Kröyer habe sich selbst „den glücklichsten Menschen der Erde" genannt.

Julius Elias



LEDERBAND MIT GOLDPRESSUNG. ERSTES DRITTEL DES SIEBZEHNTEN JAHRHUNDERTS STADTBIBLIOTHEK METZ



SAFFIANBAND MIT HANDVERGOLDUNG. DEUTSCHLAND UM 1780 BARON VON TÜRKHEIM, DACHSTEIN

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Die Kunst der alten Buchbinder auf der Ausstellung von Bucheinbänden im alten Schloss zu Strassburg in Elsass veranstaltet im Oktober 1907 durch die Landesversicherung von Elsass Lothringen. 133 Abbildungen mit Text und Einleitung von Dr. K. Westendorp. Verlegt bei Wilhelm Knapp in Halle a. d. S. 1909.

Die vor zwei Jahren veranstaltete Ausstellung brachte aus Bibliotheken, Gelehrtenstuben und anderen stillen Winkeln zahlreiche Schätze des Buchhandwerkes zusammen, die als eine Hinterlassenschaft vergangener Zeiten wieder einmal das grosse technische und artistische Vermögen der alten Buchbinder beweisen konnten. Wer sich über die Buchbindekunst des 14.—18. Jahrhunderts orientieren wollte, konnte dies in umfassender Weise an der Hand der für kurze Zeit vereinigten Ausstellungsobjekte tun. Wer dazu keine Gelegenheit hatte, wird jetzt, wo die Sammlung wieder zerstreut ist, gerne das angezeigte Buch durchblättern. Es hält den Eindruck der Ausstellung lebendig. Dr. K. Westendorp hat die besten der ausgestellten Einbände in photographischen Reproduktion zu einem handlichen Bändchen vereinigt, das der auf dem Gebiete des Buchhandwerks rührige Verlag herausgiebt. Der Wert der gelungenen Abbildungen wird erhöht durch eine ausführliche Beschreibung jedes Einbandes, die sich auf alle wünschenswerten Einzelheiten erstreckt. Man muss die Ausstellung gesehen haben, um über die künstlerischen und technischen Qualitäten der einzelnen Bände abschliessend urteilen zu können. Hier im Bild lässt sich aber immerhin ein hinreichender Eindruck gewinnen über die Leistungen der alten Meister.

Wir finden unter den Abbildungen frühe Einbände aus dem 14.—16. Jahrhundert mit reichem ornamentalen oder figürlichen Dekor, die indes häufig eine etwas schwerfällige Technik verraten. Daneben sehen wir entzückende Bände späterer Zeit abgebildet, die bei reichster Dekorierung sauberste technische Arbeit erkennen lassen. Unserem heutigen Empfinden besonders

nahe stehen jene Bände, die durch geschmackvolle Linien oder Reihungen ihre Flächen harmonisch aufteilen oder durch geschickte, sparsame Verwendung weniger Stempel verzieren. Häufig besteht der ganze Schmuck aus einem Wappenornament und besonders einige Bände des 18. Jahrhunderts zeigen sparsamsten Schmuck in delikatester Ausführung. Im Buch sind ferner eine Reihe geschmückter Buchrücken und Buchschnitte vorgeführt, sodann gewirkte und bestickte Einbanddecken, Bücher mit reichem Metallbeschlag und solche mit vollständigen Hüllen aus edlen Metallen.

Es ist neben seiner wissenschaftlichen Bedeutung ein anregendes Buch geworden für Buchhandwerker und Liebhaber. Auch weckt es das Verlangen, allen friedlich schlummernden Schätzen durch ähnliche Ausstellungen nahe zu kommen, damit solche Kunstwerke den Kreisen der Bildung zugänglich werden und nicht vergessen oder versteckt schlummern oder auch in so ungünstiger Weise zugänglich gemacht sind wie beispielsweise in der Bibliotheque Nationale zu Paris.

Heinrich Wieynk.

Beruetes Werk über Velazquez in deutscher Übersetzung, mit Heliogravüren. Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

Neben Justi gibt es wohl keinen berufeneren Schilderer des Lebens und Wirkens des Velazquez als Don Aureliano de Beruete. Er ist Spanier, Maler und Kunstgelehrter zugleich, hat auf zahlreichen Reisen ganz Europa durchforscht und ist von leidenschaftlicher Liebe für seinen unsterblichen Landsmann erfüllt. Sein Buch über den Meister wird in Frankreich und England längst gebührend gewürdigt, es ergänzt in mehrfacher Beziehung Justis Werk über den grossen spanischen Meister, der auch bei uns als Begründer des naturalistischen Stils in der spanischen Schule zu steigender Wertschätzung gelangte.

Von den drei Werken des Velazquez, die der Katalog des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin nennt, anerkennt die strenge Prüfung Beruetes nur das Jugendwerk „Die Musiker“, Dresden darf sich zweier Bildnisse des Meisters rühmen, Frankfurt a. M. und München besitzen je nur ein Porträt von ihm, Wien ist Hüterin von sieben Werken des grossen Spaniers. Die meisten seiner Gemälde sind uns leider ferngerückt, indem sie der Städte London, Madrid und Rom zunehmend geschätzte Besitztümer bilden.

Um so willkommener muss uns die soeben im Verlage der Photographischen Gesellschaft an der Stechbahn in Berlin erschienene deutsche Ausgabe von Beruetes Werk sein. Von Professor Dr. von Loga übersetzt, verwertet diese Übersetzung die neuesten Forschungen des Verfassers; die Verlagshandlung aber hat ihr ein stolzes Grossquartformat gegeben und den etwa 100 Seiten zweifarbig gedruckten Textes nicht weniger als 63 vortreffliche ganzseitige Heliogravüren von Hauptwerken des Meisters hinzugefügt. Zum ersten Male vereinigen sich Text und Bild in Vollendung, um der Weltliteratur das Werk eines der grössten Maler aller Zeiten einzureihen; das Werk des Velazquez in dieser imposanten deutschen Ausgabe ist das würdigste Denkmal, das dem Unsterblichen errichtet werden konnte.

Der Text, aus einer edel geschnittenen grossen Antiqua gesetzt, ist mit Initialen und Zierleisten aus der Zeit des Meisters geschmückt und hebt sich in Schwarz und Rot prächtig von dem matt getönten holländischen Büttenpapier ab. Die Photogravüren, durchweg nach den Originalen hergestellt, ergänzen in willkommener Weise das beschreibende Wort, und es ermöglicht sich so ein völliges Versenken in den Geist des Meisters. Geben doch die Heliogravüren in ihrer Treue sogar die Möglichkeit, der Technik der Malerei und dem Zustande der einzelnen Gemälde nachzugehen sowie die öfter vorkommende Zusammensetzung von Bildern aus verschiedenen Stücken Leinewand von abweichendem Gewebe zu unterscheiden.

Es sind 275 auf der Maschine numerierte Exemplare auf holländisch Büttenpapier zum Preise von 210 Mk. und 25 Exemplare auf kaiserlich japanisches Büttenpapier, mit den Ziffern I–XXV versehen, gedruckt worden, deren Ladenpreis 525 Mk. ist, und endlich 15 Exemplare, mit den Buchstaben A–P bezeichnet, die nicht in den Handel gelangen. Beati possidentes! Paul Hennig.



PERGAMENTBAND MIT GOLDPRESSUNG, DEUTSCHLAND, ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS — STADTBIBLIOTHEK METZ

Fr. Haack: Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. Dritte, stark vermehrte und verbesserte Auflage. Esslingen. Paul Neff, Verlag. 1909.

Fr. Haack: Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. Eine Entgegnung. Esslingen. Paul Neff, Verlag. 1909. Als Manuskript gedruckt.

Herr Doktor Friedrich Haack, ausserordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Erlangen, ärgert sich über eine „bedingungslos verurteilende Kritik", die Herr Doktor Uhde-Bernays seiner Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts zuteil werden liess, und hat seinen Gram in einer vierzehn Seiten langen Entgegnung „voll Emphase tönen" lassen, obschon er „überzeugt" ist, „dass Herr Uhde-Bernays ihm erwidern" und „im journalistischen Kleinkrieg" der Stärkere sein wird. Ich habe leider so wenige „Überzeugungen" mit Haack gemeinsam, dass es mich freut, ihm einmal Recht geben zu können. Ich brauche also nicht den Anwalt von Uhde-Bernays hier zu machen; dafür aber will ich meinen eigenen Standpunkt dem Werke Haacks gegenüber rechtfertigen, ich muss es sogar, wenn ich nicht als übelwollender Nörgler gelten soll; denn, wie aus seiner „Entgegnung" zu ersehen, war ich der Einzige, der an der ersten Auflage von Haacks Buche „eine wirklich abfällige Kritik" übte, „während Zuschriften von Gebildeten aller Kreise, wie zahlreiche zum Teil (– ich zitiere wörtlich –) gerecht Licht und Schatten abwägende, zum Teil geradezu glänzende Besprechungen in Zeitungen und Zeitschriften" Herrn Haack bewiesen haben, „dass sein Buch aber auch tatsächlich einem Lesebedürfnis entsprochen hat". Gleich Trompeten klingt es: „Hunderte und Tausende von deutschen Männern und Frauen haben in meinem Buche Belehrung gesucht und gefunden . . . und an dem Buche ihre helle Freude gehabt. In dieser stolzen Überzeugung wird mich selbst ein Uhde-Bernays nicht erschüttern können" . . . Das glaube ich Haack aufs Wort. Und wer oder was ist denn schliesslich auch dieser Uhde-Bernays? Professor Haack vermag in ihm „nicht etwa, weil er weder Hochschullehrer noch Museumsbeamter ist", sondern „wegen seiner ganzen Art, die Dinge anzupacken, lediglich einen gewandten Feuilletonisten" zu erkennen. Denn „er sieht die Dinge nicht von verschiedenen Seiten, sondern nur von seinem subjektiven Standpunkt aus an. Es kommt ihm weniger darauf an, der Sache gerecht zu werden, als vielmehr seine eigenen Kenntnisse zur Schau zu stellen, sich in seinen eigenen Worten zu bespiegeln, seinen Geist leuchten und seinen Witz funkeln zu lassen . . ." Haack ist frei von solchen Schwächen. Fünfhundertdreiundzwanzig eng bedruckte Seiten zählt sein Buch, aber selbst der erbittertste Gegner wird keine einzige finden, wo Geist leuchtet, Witz funkelt oder gar besondere Kenntnisse zur Schau gestellt werden. Auch den subjektiven Standpunkt darf Haack ruhig verurteilen; zum mindesten haben seine Meinungen und Anschauungen niemals eine persönliche Färbung; wie er denkt und besonders wie er sieht, so denken und sehen Tausende von der Memel bis zum Belt; ist sein Standpunkt doch der „deutsche"! Was ist nun dies Deutsche in der Kunst, wofür Haak – ein Fachgenosse bescheinigt es ihm – so „mannhaft eintritt" . . . Zunächst „hält sich der grunddeutsch Empfindende" – im besonderen Falle ist es Klinger – „von aller welschen Lüsternheit in der Art des Rops fern" – dafür aber erfreut er sich an Bildwerken, die zum Herzen, zum Gemüt, zur Seele in keuschen, lieben, herzlichen, treuherzigen, trauten, traulichen, innigen und sinnigen Wunderlauten flüstern und raunen. Als Deutsche in solchem Sinne, „als Freudenspender fürs deutsche Haus und für die deutsche Familie" werden Schwind zehn, Ludwig Richter sechs und Spitzweg drei Seiten gewidmet, während den Constantin Meunier und Theodor Rousseau je zehn Zeilen und Corot, obwohl ihn Haack einen der „grössten Landschaftsmaler aller Zeiten und Völker" nennt, kaum zwei Seiten gegönnt sind. Aber Corot darf sich nicht beklagen, wurde doch selbst einem Constable nur eine Seite geschenkt; und das ist schon ein Fortschritt, den man in der „stark vermehrten und verbesserten" dritten Auflage dieses Buches gegenüber der ersten konstatieren muss. Dort ist nämlich Constable mit ganzen drei Zeilen abgefertigt, die noch dazu einem Leitfaden für höhere Töchterschulen entnommen waren . . . . Welche Forderung stellte doch Anton Springer bereits vor einem Vierteljahrhundert an eine Kunstgeschichte: „Sie soll von den Trägern der künstlerischen Bewegung und Entwickelung ein lebendiges und anschauliches Bild entwerfen . . ." So denkt ein Historiker, — aber wo bliebe bei solchem Vorgehen der „deutsche Standpunkt", das „Gemüt"? Heil dem „gemütstiefen kerndeutschen" Defregger, „dessen Bilder auch gegenständlich so ansprechend sind"; „was er schuf, kann niemals veralten",... obschon seine „Kompositionsbegabung nicht den Durchschnitt überragt und sein Kolorit weder als besonders zart, noch reich, noch lebenswahr" gelten kann. Und trotzdem unsterblich, während bei Leibl „die Gefahr der Überschätzung nahe liegt": „Er entzückt unser Auge, er versetzt unsern Geist in Bewunderung, aber er lässt unser Gemüt kalt und vermag unsere Phantasie nicht zu höherem Fluge anzuspornen". Dass Franzosen wie Monet und Pissarro, dem übrigens „seine echt israelitische Anschmiegsamkeit" man weiss nicht, ob vorgeworfen oder nachgerühmt wird, „weniger mit der Einbildungskraft und dem Herzen als mit den Sinnen und dem Verstand malen", zu dieser Entdeckung musste Haack von seinem deutschen Standpunkte aus kommen; aber auch Liebermann kann hier erfahren, dass er in einer „gewissen Presse denn doch zu hoch gestellt wird"; denn er vermag zwar „mit erstaunlicher Kraft im Bilde festzuhalten, was er mit eigenen leiblichen Augen gesehen, aber selten (in der ersten Auflage fehlt jede Einschränkung) hat er bildkünstlerische oder gar

dichterische Phantasie an den Tag gelegt“... Gemüt muss auch der Bildhauer besitzen, wenn Haack seinem Werke Beifall spenden soll. Das Berliner Schillerdenkmal von Reinhold Begas hat gewiss manchen Fehler; den entscheidenden zu finden blieb Haack vorbehalten: ..... „es fehlt jedwede Herzlichkeit, alles Innige und Sinnige kerndeutschen Wesens. Dass der Mann, der da oben in edlem Marmorstein ausgehauen vor uns steht, in seinem Leben ein schlichter Mensch gewesen ist, der noch dazu unverfälscht schwäbische Mundart gesprochen hat, darauf lässt jenes Denkmal schlechterdings nicht schliessen . . .“ Durch solch' unfreiwillige Schalkhaftigkeit wird die lehrhafte Langeweile dieses Buches zum Glück des Öfteren unterbrochen und auch am Duft zahlreicher Stilblüten darf sich der freundliche Leser um so inniger erlaben, als Haack, — siehe „Entgegnung“ — besonders viel von seinem „schlichten, klaren und deutschen Ausdruck“ hält.

Infolge seines deutschen Standpunktes hat Friedrich Haack „weit über die geschichtliche Notwendigkeit . . .“ „das deutsche Volk ausführlich behandelt“. Dass Historiker so verfahren, geschieht nicht allzu oft, und Haack fühlte denn auch die Verpflichtung, sein Vorgehen zu begründen: „ist das Buch ja doch für Deutsche bestimmt“, — heisst es treuherzig im Vorwort, — „und lernen diese am ehesten deutsche Kunstwerke im Original kennen“ . . . Sehr schön; nur hätte Haack seinem Werke dann nicht den stolzen Titel: „Die Kunst des XIX. Jahrhunderts“ geben dürfen. Denn wer es unternimmt, deren Werdegang zu beschreiben und auf den Rang eines Historikers Anspruch erhebt, muss von Frankreich mehr als von Deutschland und von englischer Kunst zum mindesten ebensoviel wie von der deutschen erzählen; denn seit sechzig Jahren etwa empfing — und gegen diese Tatsache lässt sich nun einmal nicht ankämpfen — unsere Kunst die entscheidenden Anregungen aus Paris und London. Ob Haacks „deutscher Standpunkt“ in diesem besonderen Falle nicht eine zur Tugend gewandelte Not ist? Haacks Materialkenntnis erstreckt sich lediglich auf das Gebiet der deutschen Kunst; für die französische reicht sie gerade noch aus, wenn man sehr wohlwollend urteilen will, — der Rest ist Schweigen. Haack selbst empfindet wohl, dass es mit seinem Wissen um die Kunst der fremdländischen Nationen nicht zum Besten bestellt sei; denn er bittet in seiner „Entgegnung“, „sich die besonderen Schwierigkeiten vorzustellen“, unter denen man gerade in Erlangen arbeiten müsse, wo es an Büchern, Abbildungsmaterial und endlich auch an Fachgenossen mangele, „mit denen man den Stoff durchsprechen könnte“ . . . Nun, wenn Haack trotzalledem „der Lockung nicht widerstehen konnte“, eine Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts zu schreiben, so hätte er eben ausgedehnte Studienreisen unternehmen müssen. Ein „Feuilletonist“, der auf seinen „subjektiven Standpunkt“ hält, würde niemals über die Kunst eines Landes urteilen, dessen Boden er nicht betreten hat; der Universitätsprofessor beruhigt sein Gewissen mit der Behauptung, „dass ein derartiges Handbuch . . . nichts anderes sein kann als ein Kompromiss zwischen dem Verfasser, der es so gut als möglich machen möchte, und dem Verleger, der aus geschäftlichen Gründen nun einmal bis zu einem bestimmten Termin fertig sein muss“. Also kein Persönlichkeitsdokument? Nur „ein Kompromiss . .!? Ja, wenn Haack selber sein Werk nicht höher einschätzt, so braucht der Referent, auf das grosse Pathos einer Anklagerede verzichtend, nur zu konstatieren, das „Kompromiss zwischen dem Verfasser und Verleger“ ist nicht gelungen; mit anderen Worten, Haacks „Kunst des XIX. Jahrhunderts“, mehr als anfechtbar vom Standpunkte des Historikers, ist auch kein Wegweiser zum „voraussetzungslosen“ Geniessen eines Kunstwerkes; dies Buch lehrt niemanden „sehen“, ist, was „ein derartiges Handbuch“ in allererster Linie sein müsste, kein Erzieher zu künstlerischer Kultur.

Und doch wurde es, wie Haacks „Entgegnung“ zeigt, mit „zum Teil geradezu glänzenden Besprechungen in Zeitungen und Zeitschriften“ bedacht. Ich möchte Herrn Haack seine berechtigte Freude an dem von allen Seiten gespendeten Beifall nicht trüben, aber über Uhdes und meine „splendid isolation“ diesem Werke gegenüber staune ich doch. Ist den Herren, die es so dringlich empfahlen, keine der Stellen aufgefallen, die ich hier anführen musste, keine der viel zu vielen, von denen ich nicht gesprochen habe? Das scheint mir undenkbar, aber die so reichlich erteilten Lobsprüche vermag ich mir trotzdem sehr wohl zu erklären. Haack deckt die Blössen, die er sich als Historiker giebt, mit einem schwarz-weiss-roten Mantel, und alle stehen stramm, die Farben salutierend. Denn wer bekennt sich einem von unbedingt ehrlichem Deutschtum erfüllten Buche gegenüber zu einer „undeutschen“ Kunstanschauung! . . . So wird es denn empfohlen, liegt unter den Weihnachtsbäumen und bestimmt das Urteil, „von Hunderten und Tausenden deutscher Männer und Frauen“ über Kunst und Künstler. Oder sind auch Haacks Kritiker etwa seines Glaubens, dass es eine deutsche, österreichische oder französische Art giebt, Kunstwerke anzusehen? Machen sie, was schon Goethe tadelte, Angelegenheiten der Kunst zu Fragen der Religion und Partei? Dann dürfen wir uns freilich über den Tiefstand des Kunstempfindens der Allgemeinheit nicht wundern, wenn selbst unsere „Geschmacksvormünder“, um ein Wort Karl Justis zu gebrauchen, so wenig Eignung für ihr Amt mitbringen oder ein so geringes Bewusstsein von ihrer Verantwortlichkeit haben.

Emil Schaeffer.

Rudolf Czapek, Grundprobleme der Malerei. Ein Buch für Künstler und Lernende. Leipzig 1908. Klinkhardt & Biermann.

Schon der eigenwillige Stil des Buches lässt aufhorchen. Er ist fern von aller schriftstellerischen Routine. Die sprachliche Verarbeitung der Gedanken ist vielmehr nur im Rohbau gegeben mit oft kühnen und gewaltsamen Konstruktionen ohne jede Rücksicht auf Füllsel und Dekor, aber prachtvoll sicher und ganz persönlich rhythmisiert. In einzelnen besonders glücklichen Formulierungen wirkt der Stil – um die Richtung anzugeben – direkt kleistisch.

Mit der ungebrochenen Kraft des wissenschaftlichen Autodidakten packt hier ein Maler von intensivem Kultur- und Kunstgefühl die Probleme seiner Kunst an, d. h. er gibt knapp und sachlich die Resultate der Gedankenprozesse, die die praktische Arbeit in seinem wachen und auf grosse Zusammenhänge eingestellten Hirn auslöste. Indem er sich bewusst Rechenschaft giebt über die Voraussetzungen, Mittel und Möglichkeiten seiner Kunst, kommt er nur einem Postulate seines intellektuellen Reinlichkeitsbedürfnisses nach.

Drum steckt auch keine Schönrednerei in dem Buch. Trotzdem es von Kunst handelt. Es ist vielmehr eins der ersten Produkte einer neuen Naivität, die auch die Kunst wieder unmittelbar empfindet und ihrer Erschütterungen auf direktem Wege teilhaftig wird, ohne sentimentale Brechung.

Da die entscheidenden Werte der neuen Malerei auf der wiedergewonnenen Erkenntnis fussen, dass Malerei Flächenkunst ist, beginnt Czapek mit dieser lapidaren Feststellung. Dann entwickelt er ganz rationell – aber ohne Rationalismus – mit einer amerikanisch anmutenden Trockenheit, die nur Solche nüchtern nennen, die das latente Pathos darin überhören, die Folgerungen, die sich aus dieser in Vergessenheit geratenen Selbstverständlichkeit ergeben. Indem er die Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei auf ihre Grundelemente Farbe, Flecken, Linie reduziert, gewinnt er eine sichere Basis für die prägnante Bestimmung der vagen Begriffe von künstlerischer Harmonie, von Komposition, von dem Rhythmus eines Bildes und dem sogenannten Stil. Den Rhythmus eines Bildes definiert er beispielsweise fein als die Reaktion der Persönlichkeit selbst auf die Eigenart des Bildreizes, der sie traf und tief erregte. Technologische und historische Betrachtungen leiten über zum zweiten Teil des Buches, der auf das allgemeine Problem der Malerei das spezielle Problem des Bildes folgen lässt. Hier werden alle Einzelfragen der unmittelbaren Praxis in freier Wahl berührt. Die Antworten sind sachlich und rationell gegeben und voll reicher Anregungen. Ihre Sachlichkeit schliesst übrigens nicht aus, dass überall jenes Gefühl mitschwingt, das sowohl die atelierjargonmässige als auch die übliche wissenschaftliche Behandlung dieser Probleme meist vermissen lässt: das Gefühl für den metaphysischen Gehalt der sogenannten Technik, der den Symbolwert aller Kunst bedingt.

W. Worringer.

Handzeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren. In Auswahl herausgegeben von Paul Ganz. Im Verlag von Julius Bard, Berlin 1908.

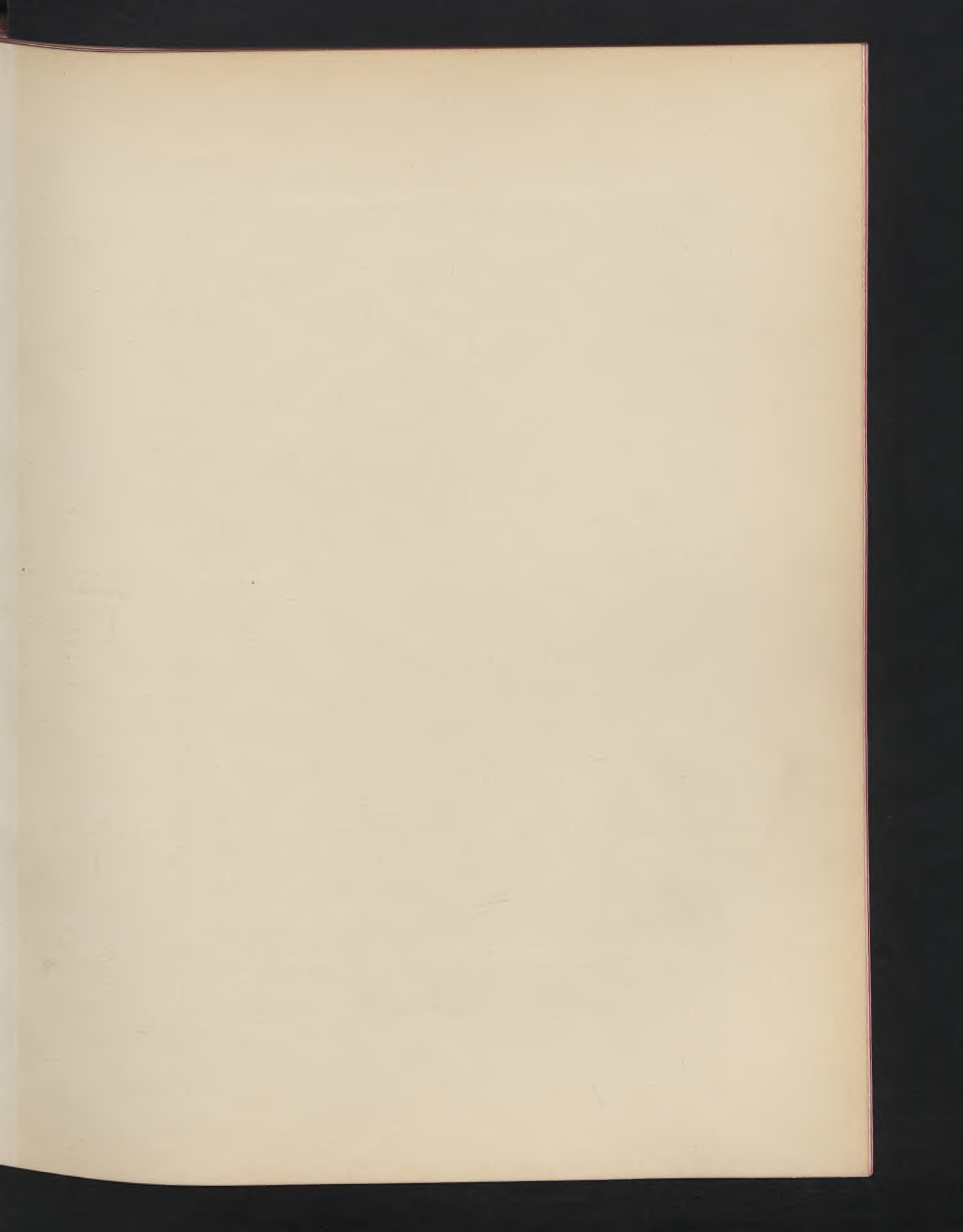
Im Verlag von Julius Bard sind fünfzig Zeichnungen Holbeins d. J. erschienen. Aufmachung und Ausstattung des Bandes entsprechen im wesentlichen den im vorigen Jahre im gleichen Verlag erschienenen Zeichnungen Chodowieckis und denen altholländischer Genremaler. Die Publikation ist sehr verdienstvoll, da die Zeichnungen einen klareren Einblick in Holbeins Entwicklung geben als die Bilder, in denen er von Anbeginn fast als ein Fertiger, im Vollbesitz seines reichen Könnens, vor uns steht. Zudem wirkt die Skizze oft unmittelbarer als das ausgeführte Bild; auch können wir uns von Holbeins Fähigkeit, eine Wand dekorativ zu gliedern, da seine Fresken in Luzern, Basel und im Stahlhof zu London untergegangen sind, nur an Hand der Zeichnungen eine Vorstellung machen. Aber die Publikation wäre noch viel verdienstvoller, wenn die Reproduktionen nicht auf diesen kleinen, nicht einmal einheitlich durchgeführten Massstab reduziert wären. Dazu gesellt sich als Übelstand, dass die Wirkung vieler Blätter durch die Handkolorierung geradezu vernichtet, weil verflaut wurde. Erwähnt seien besonders: Holbeins Selbstbildnis in Basel (Titelblatt), Farbenskizze zum Wandgemälde König Sapors (Tafel 11), Bildnis der Dorothea Kannengiesser (Tafel 18) und das Bildnis eines Unbekannten in Berlin (Tafel 36).

Ist nun Manches gegen die Art des Reproduktionsverfahrens einzuwenden, so sind Paul Ganzens Anmerkungen ausgezeichnet; in der knappen Einleitung und in den Erläuterungen Holbeins ist manch wertvoller Beitrag zur Holbeinforschung gegeben.

Die gewählten Zeichnungen, die den verschiedensten Perioden aus Holbeins Leben angehören, lassen den Wandel erkennen, der sich in seiner Formensprache vollzogen hat. Der Weg von den Heiligengestalten eines Andreas und Stephanus (Entwurf zu einem Glasgemälde in Basel, Tafel 8) die in Gewandfall, Bewegung und Kopftypus der Gotik sehr nahe stehen, bis zu den monumental angelegten Gruppenbildnissen der Familien More und Brandon war ein weiter. Diese Stilwandlungen sind von Ganz klar herausgearbeitet worden. Die Aufgabe, die der Verfasser sich gestellt hat: ein Bild von Holbeins künstlerischem Entwicklungsprozess durch die von ihm getroffene Auswahl der Zeichnungen zu geben, darf als gelöst betrachtet werden, soweit dies im Rahmen einer solchen Publikation möglich war.

Rosa Schapire.

ACHTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





MADONNA IN STEIN ENDE DES 14. JAHRHUNDERTS BONN, PROVINZIAL-MUSEUM.



MANET ALS PORTRÄTMALER

VON

ERICH HANCKE



EDOUARD MANET, DIE ELTERN DES KÜNSTLERS

Auch zu der Zeit, wo Manet noch nicht anerkannt war, musste man zugeben, dass seine Stillleben vorzüglich gemalt wären. Stücke, wie die Spargel oder der Flieder wurden rückhaltslos bewundert. Der Hohn, dem seine grösseren Werke bei der Menge begegneten, richtete sich gegen seine Darstellung des Menschen. Heut ist Manets Ruhm fest gegründet, seine Werke sind im Louvre aufgenommen und der Tadel der Gegner ist verstummt. Doch immer noch scheint die Meinung zu bestehen, dass seine Porträts wohl durch ihre Malerei aber nicht als Charakterwiedergabe hervorragen.

Manet hat eine grosse Anzahl Porträts gemalt. Er war immer auf der Suche nach interessanten Menschen. Seine Familie, seine Freunde, viele markante Personen aus der Gesellschaft hat er in grossen Bildnissen geschildert, die sichtlich nicht nur um des malerischen Reizes eines Kopfes oder eines Kostüms willen entstanden sind, sondern den Menschen möglichst getreu wiedergeben wollen. Diese Porträts sind sicherlich das Beste von Manets Werk und verdienen den Vorzug vor seinen Stilleben und Landschaften, so bewundernswert diese auch sind.

Dass dies Urteil nicht allgemein ist, kommt zum

Teil daher, dass gerade in der Porträtmalerei, dem Zweige der Malerei, der dem Publikum, und zwar seiner Eitelkeit, die grössten Zugeständnisse macht, der Geschmack ein verdorbener ist.

Das Publikum sieht in einem Porträt überhaupt kein Kunstwerk, es interessiert sich nur für den Stoff und es ist ihm ganz gleichgültig ob der künstlerisch bewältigt ist oder nicht. Was die Künstler anbelangt, so haben nur wenige den Mut ein Porträt ehrlich und naiv zu malen. Es gehört dazu auch ein ganz bedeutendes Können und eine spezielle Begabung. Die meisten Porträts sind mehr erzählt als gemalt.



EDOUARD MANET, MADEMOISELLE GAUTIER-LATHUILLE. PHOTOGR. DURAND RUEL.

Goethe sagt irgendwo: „Bilde Künstler, rede nicht". Manet ist ein Künstler der bildet. Er thut es in allen seinen Werken, in einem Porträt ebenso wie in einem Stilleben. Er verleugnet nicht vor einem menschlichen Kopfe die Grundsätze seiner Malerei, sondern malt ihn mit derselben Naivetät, Einfachheit und Bestimmtheit, womit er einen Apfel malt.

In seiner grossen Art zu sehen setzt er das Gesicht als helle Masse hin, die nur von wenigen Schatten und den dunkleren Flecken der Gesichtsteile unterbrochen wird. Augen, Nase und Mund sind sehr einfach modelliert und zerstören nicht im geringsten das einheitliche Inkarnat. So kann er einen blühenden Teint malen wo Andere, in ihrem Bestreben kein Detail zu vergessen, alles zerpflücken. Manets Technik ist uns ein ebensolches Rätsel wie die Rembrandts. Wir kennen wohl viele angefangenen Bilder von ihm, aber den Weg, der von diesen mit dünner Farbe merkwürdig fertig getuschten Anlagen zu dem Schmelz des fertigen Bildes führt, den kennen wir nicht und können ihn uns nicht einmal vorstellen. Niemand hat so wie Manet die strahlende Klarheit und Festigkeit eines jugendlichen Antlitzes wiedergegeben. Man denke nur an die Frau in dem „Treibhaus" oder an das „Frühling" genannte Bild eines jungen Mädchens.

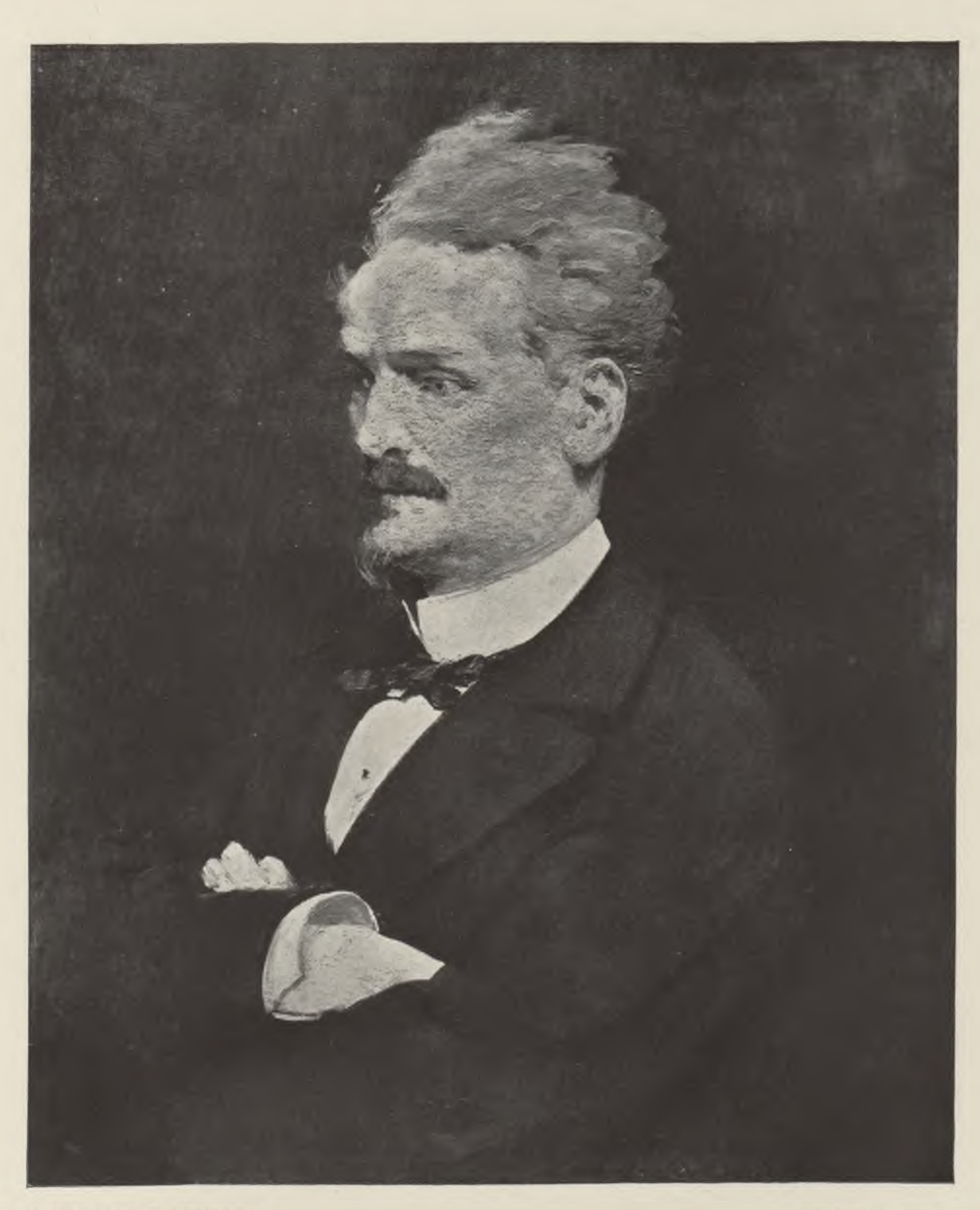
Es ist nicht zu verstehen, dass man für diesen Reiz keine Augen hatte, schon wenn man die anderen Schönheiten der Manetschen Porträts nicht verstehen konnte.

Wie jede grosse Kunst erschliesst sich auch Manets Kunst nicht den flüchtigen Blicken eines oberflächlichen Betrachters. Immer wenn man ein Porträt von Manet zum ersten Male sieht, empfindet man im ersten Augenblick eine gewisse Enttäuschung. Die Auffassung erscheint zu kunstlos, fast nüchtern. Der Desboutins, der seine Pfeife stopft, der Schauspieler Faure als Hamlet, Zola an seinem Schreib-



EDOUARD MANET, MADAME M. L., PASTELL

PHOTOGR. DURAND-RUEL



EDOUARD MANET, ROCHEFORT

PHOTOGR. DURAND-RUEL

tisch erwecken alle zuerst in uns die Empfindung, der Maler habe aus dem Sujet zu wenig gemacht.

Vor den grossen einfachen Werken des Genies fühlt man oft diese Enttäuschung, sie ist das Gegenteil von dem voreiligen Entzücken, in das man beim ersten Anblick der blendenden Werke der Talente gerät.

Manet will aus den Personen, die er darstellt nichts machen. Er will sie einfach malen wie sie sind, möglichst getreu. Einem weniger grossen Künstler würde es vielleicht nicht genügen, in einem Porträt nur einen Menschen zu geben. Soll, zum Beispiel, ein Kind gemalt werden, so träumt der Maler von „dem Kinderporträt" dem typischen Kinderporträt. Hat er einen Dichter zu malen, so wird „der Dichter" daraus gemacht. Das Individuum spielt in diesem Kunstwerk nur eine geringe Rolle und der Maler kann sich nicht damit bemühen seine Eigentümlichkeiten und Reize genau zu schildern. Dieser Hochmut ist Manet fremd. Er ordnet sich der Natur unter. Er hat zu viel Respekt vor ihr als dass er auf den Gedanken kommen könnte, sie brauche solchen Aufputz, um zu interessieren.



EDOUARD MANET, MADAME G. M. RADIERUNG.

Ebensowenig jedoch wie er etwas Willkürliches in ein Porträt hineinträgt, giebt er eine platte Kopie der Natur. Er vereinfacht sie, aber nicht mit Absicht, sondern weil er einfach sieht. Die Gabe zu vereinfachen, die nun Manche als das Talent zum Klassischen in Anspruch nehmen wollen, besitzt jeder grosse Künstler, ja, sie ist eben das Kriterium eines solchen. Nur ist der Unterschied, dass bei ihm diese Vereinfachung ganz instinktiv geschieht, während der Künstler der klassischen Richtung sie mit Hilfe seines Geschmackes vornimmt.

Einfach wie die ganze Auffassung ist auch die Beleuchtung auf seinen Porträts. Wir sind gewöhnt, dass uns der Porträtmaler von dem dargestellten Menschen in althergebrachter Ökonomie nur einige Stücke zeige: einen hellbeleuchteten Kopf, der aus dunklem Hintergrund auftaucht und sich durch aufdringliche Malerei von dem Rest des Bildes unterscheidet, dann etwa noch eine matt beleuchtete Hand. Manet wählt gewöhnlich eine einfache Beleuchtung und führt sie ganz naturalistisch durch. Sehen wir, zum Beispiel, sein Porträt Emil Zolas. Der Schriftsteller sitzt in ruhiger Haltung vor seinem mit Büchern bedeckten Schreibtisch. An der Wand im Hintergrund sieht man Regale und Bilder. Das Licht ist hell und gleichmässig. Alle Gegenstände setzen sich in scharf kontrastierenden Flecken voneinander ab und sind mit grosser Sachlichkeit wiedergegeben. Die Helligkeit auf den Händen und den weissen Kartons der Gravüren ist nicht gemildert. Trotzdem hat das Bild eine einheitliche Wirkung.

Nehmen wir andere Porträts, den Astruc, die Dame mit dem Papagei, den Desboutins, die Lola de Valence und so viel andere: überall sehen wir eine ebenso einfache, wahre Beleuchtung.

Lenbach und seine einflussreiche Schule, die aus jedem Menschen, den sie porträtieren, einen bedeutenden machen wollen, suchen durch ein stereotypes gekünsteltes Licht, zu dem sie das Schema aus den nachgedunkelten Bildern der alten Meister holen, den Eindruck des Ungewöhnlichen hervorzurufen.

Manet will auch durch die Beleuchtung nichts Andres geben als die Natur wie sie ist und er giebt sie vereinfacht und dadurch charakteristich geworden. Gegen ein Bild wie den Zola erscheinen alle Lenbachschen Porträts wie Zerrbilder. —

Manets Art zu charakterisieren möchte ich mit der von Rubens vergleichen im Gegensatz zu Franz Hals.



EDOUARD MANET, FAURE ALS HAMLET PHOTOGR. DURANT-RUEL



EDOUARD MANET, ROUVIÈRE ALS HAMLET. RADIERUNG



EDOUARD MANET, DAS FRÜHSTÜCK IM ATELIER

Beide lieben das helle klare Tageslicht und die ganze Erscheinung ist ihnen wichtig. Eine bewegte Ruhe liegt über der Stellung des Körpers und im Ausdruck des Gesichts. Bei Rubens sind die Menschen vollblütiger, sie atmen ordentlich; aber auch bei Manet haben sie, obschon die Farben durch die genaueste Beobachtung des Tons gezähmt sind, den warmen Hauch der lebendigen Gegenwart.

Nicht in dem Spiel der Gesichtszüge, in dem differenzierten Ausdruck des Kopfes, sondern in ihrer ruhigen Lebensfülle, in der Kraft, womit die ganze Erscheinung gegeben ist, beruht ihre Wirkung. Auch das Kindliche, das in Rubens Kunst liegt, das man nur bei den grössten Genies wie Rembrandt und Beethoven findet und das Delacroix, dem Erben Rubensscher Gestaltungskraft versagt ist, besitzt Manet. Man denke nur an den rätselhaften Ausdruck seiner Frauen, die oft wie aus erstaunten Augen in die Welt sehen.

Ganz anders ist Frans Hals. Seine Farben sind kühn, die Stoffe mit nie fehlenden Strichen herrlich charakterisiert, und doch zeigt die Wirkung eine gewisse Zurückhaltung. Sie scheut die vollste Körperlichkeit, als ob diese die Energie der Bewegung hemmen könnte. Denn Bewegung ist ihm die alleinige Hauptsache, ihr ordnet er Qualität, Farbe ja sogar das Licht unter. Von der Stellung des Körpers bis zum Blick der Augen, dem Zucken des Munds, dem Spiel der Wange ist alles unerschöpfliche, nie erstarrende Bewegung.

Ganz ohne Zweifel ist ein Kopf von Frans Hals sprechender als einer von Rubens oder Manet, aber diese Meister haben noch ein Mittel zu charakterisieren, dem Frans Hals weniger abgewonnen hat: die Silhouette. Sowohl Rubens als Manets Porträts zeichnen sich durch eine deutlich mitsprechende Umgrenzung der Körper aus; aber hier übertrifft Manet den alten Meister ganz bedeutend. In der grossen Linie, die so einfach, wunderbar ausdrucksvoll und seltsam anmutig um eine Manetsche Figur



EDOUARD MANET, DAME IN WEISS MIT PAPAGEI

herumfliesst, liegt ebenso viel Leben und Charakter wie in einem Kopfe von Frans Hals.

Manet ist der Maler der Eleganz. Seine jungen Frauen sind an Reiz unübertroffen. Selbst Degas wirkt dagegen karikiert. Welche unnachahmliche Grazie liegt zum Beispiel in dem Bild der „jungen Frau mit dem Papagei", im fast geradlinig herabfallendem weiten Gewande, das die Figur kaum ahnen lässt. Hier ist auf alle konventionellen Mittel verzichtet, die man gewöhnlich anwendet um die Schönheit einer Frau wiederzugeben. Dem Maler ist es gelungen der natürlichen Grazie dieser anmutigen Gestalt in den feinen Linien des Konturs nachzugehen. Die Silhouette mehr noch als der schöne Ausdruck des Gesichts und die Einfachheit der Farbenkontraste verleihen dem Bilde die eigentümliche Schönheit. Wahrscheinlich hat Manet die Silhouette in den Werken der alten Japaner studiert; aber sicher ist sie seine eigenste Begabung und giebt auch seinen flüchtigsten Zeichnungen und den kaum erst angefangenen Bildern einen unwiderstehlichen Reiz. Wie lächerlich erscheinen vor diesen Werken die Klagen der Pariser, dass Manet die alte französische Grazie der Boucher und Watteau vernichtet habe.

Es bleibt mir noch übrig, einige von Manets schönsten Porträts hervorzuheben. Die spanische Tänzerin Lola de Valence, eines seiner berühmtesten Bilder, die Malerin Eva Gonzalès vor ihrer Staffelei sitzend und die Dame mit Hut und Mantille im Garten; von männlichen Bildnissen, ausser den schon erwähnten, das grosszügige Bild von Astruc mit dem prächtigen Stilleben, Henri Rochefort, Rouvière als Othello, ein vorzügliches Brustbild des Engländers Moore und ein kleines Plänairbild desselben Herren, das mit den paar gelben Flecken von Haar und Bart und dem Hellrosa des Gesichts mehr Charakter giebt als ein durchgearbeiteter Kopf von Gebhardt etwa. Besonders aber das Porträt seines Schwagers auf dem Frühstück im Atelier. Dieses Bild gehört in jeder Beziehung zu den vorzüglichsten, die Manet geschaffen hat und kann getrost den besten Werken der alten Meister zur Seite gestellt werden.



EDOUARD MANET, LOLA DE VALENCE. RADIERUNG

Hier können wir Manets ganze Kunst bewundern. Die Stellung des jungen Menschen ist einfach und ungesucht, die Malerei verbindet Breite und Eleganz mit einer schönen Solidität. Alles kommt zu seinem Recht; das schwarze Sammtjacket, das gestreifte Hemd mit der farbigen Kravatte, das gelbliche Sammtbeinkleid und das Strohhütchen mit dem bunten Bande. Der Kopf ist ein Meister-

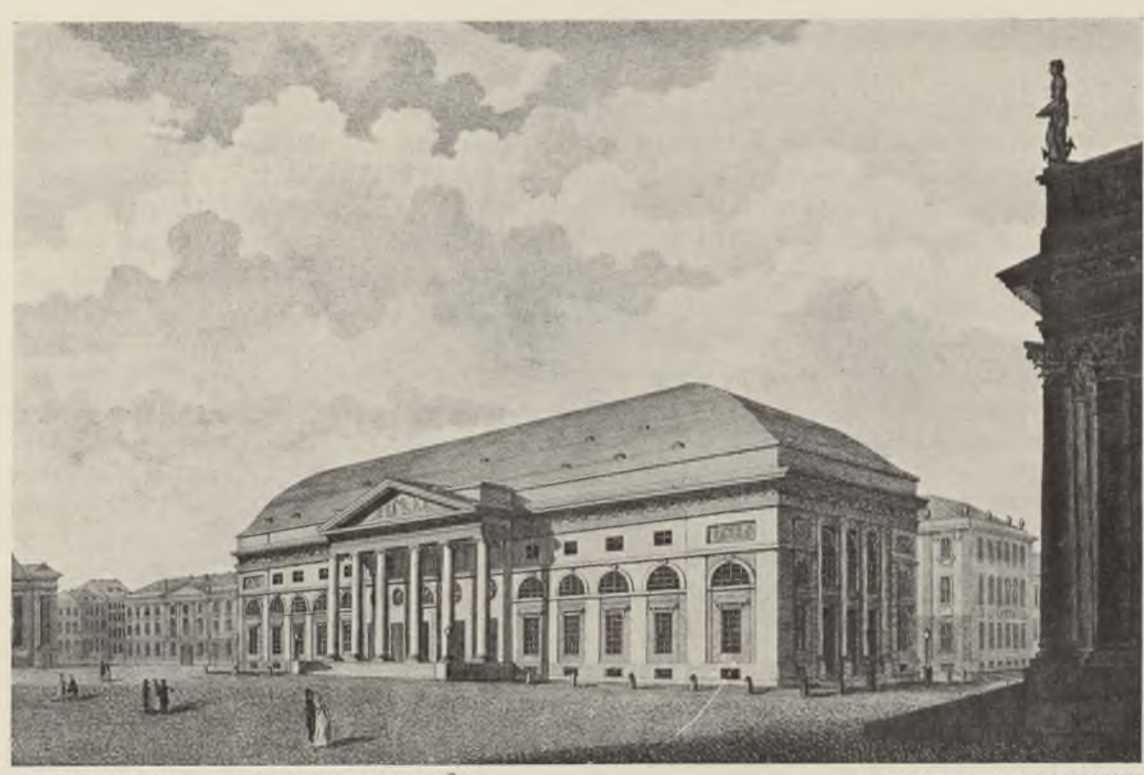
stück schöner Malerei. Wie hier in das Email des Gesichtes Augen, Mund und Nase hineingebracht sind wie der Ausdruck sich ganz von selbst ergiebt, weil er mit den reinsten Mitteln der Kunst erreicht ist, das ist Niemanden vor Manet so gelungen. Die Farbe lebt und ist ein integrierender Bestandteil des Bildes, sie charakterisiert ebenso wie die Form, sie ist französisch, sogar pariserisch. —

Wohl hat Manet herrliche Landschaften gemalt, sein „Landhaus in Rueil" die „rue de Berne" mit den Fahnen, der Hafen von Boulogne und viele andre gelten als seine besten Bilder. Auch seine Stillleben sind, wenn auch manchmal allzu elegant gemalt, von grossem Reiz; und doch behaupte ich, dass der ganze Manet nur in den früher so verlachten Figurenbildern und namentlich in den Porträts zu finden ist. Manet war Grossstädter, ein Mann der vornehmen Welt; er liebte den Verkehr mit den Menschen und war selbst der liebenswürdigste Gesellschafter. Er war ein Mensch der fern von Paris gar nicht hätte leben können. Keinen Nachmittag versäumte er seinen Spaziergang auf dem Boulevard. Seinem innersten Wesen nach war er weit entfernt von den Malern der Fontainebleauschule oder von Pissarro.

In seinen Landschaften scheint er mir gewissenhaft, kühn aber etwas kalt. Nur wenn er Menschen malt, Menschen aus seiner Sphäre, Menschen die er schön und liebenswürdig findet, deren Esprit ihm verwandt ist, dann ist er in seinem Element und nur dann entfaltet er die ganze Wärme seines Temperamentes.



EDOUARD MANET, EDGAR POE. RADIERUNG



CARL G. LANGHANS, DAS NATIONALTHEATER, 1800 — NACH EINEM STICH VON SERRUSIER

DIE BERLINER BAUMEISTER

VON 1736 BIS 1806

VON

HERMANN SCHMITZ

Die Berliner Architektur, die am Ende des vergangenen Jahrhunderts, vom künstlerischen Gesichtspunkt aus betrachtet, gänzlich zu verfallen drohte, hat sich in dem letzten Jahrzehnt langsam aber stetig gehoben. Die ersten Berliner Baukünstler haben angefangen, die vor hundert Jahren abgerissenen Überlieferungen der Berliner Architektur zu studieren. Sie haben den Stil und die Gewohnheiten der einheimischen Bauschule mit den praktischen Forderungen und dem Gefühl unserer Zeit vereinigt und zu neuem Leben erweckt. Betrachten wir Messels letzte Werke — das Verwaltungsgebäude der A. E. G. neben dem Lessingtheater, die Villen im Tiergartenviertel, die ausgezeichnete Nationalbank für Deutschland in der Behrenstrasse: so sehen wir, dass Messel dem Formgefühl der Berliner Baumeister aus den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts immer näher gekommen ist, in demselben Maasse, wie seine architektonische Anschauung an Klarheit gewann.

Auch die kunstgeschichtliche Wissenschaft, die mit der modernen Kunstentwicklung durch ge-

heime Fäden verbunden ist, hat sich in der letzten Zeit der Betrachtung der Berliner Architektur vor 100 Jahren zugewendet. Die Bauwerke dieser Zeit sind freilich zum grossen Teile untergegangen — das Schauspielhaus von Langhans, die Börse von Becherer, die Münze von Gentz —; die erhaltenen Bauten sind in den Strassen Berlins, in der Umgegend, in der Mark und den östlichen Provinzen der preussischen Monarchie zerstreut. Stiche und Entwürfe von der Hand der Meister selbst vermögen indes das Bild wieder herzustellen. Ein Hauptwerk der Epoche wenigstens steht noch an der schönsten Stelle Berlins: das Brandenburger Thor, von Langhans erbaut.

Die Epoche vom Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II., von 1786 bis etwa zum Jahre 1806, ist die Blütezeit der Berliner Architektur im eigentlichen Sinne. Damals hat sie einen nationalen Stil entwickelt. Grosse Baukünstler waren schon vorher in Berlin thätig gewesen, wie Schlüter und Knobelsdorff; sie sind aber vorübergehende Erscheinungen, ihre Wirksamkeit ist nur mit ihrer Persönlichkeit verknüpft, sie haben keine lokale Bauschule hinterlassen. Schinkel, der auf die betreffende Epoche, nach 1815, gefolgt ist, hat zwar unserer Stadt an vielen Punkten einen bestimmten Charakter gegeben, doch besass er nicht die Sinnlichkeit des echten Baukünstlers, es fehlt seiner Kunst der Zusammenhang mit den Kräften des Erdreichs, das Volkstümliche, Safterfüllte. Dies lag in seiner, auf geistige Ideen gerichteten Natur und in der Zeit überhaupt begründet, deren Hauptrepräsentant in Berlin Hegel gewesen ist.

✵

Die ausgedehnte Bauthätigkeit Friedrichs des Grossen nach dem Hubertusburger Frieden (1763) bis an seinen Tod erscheint in Bezug auf das Künstlerische als Ausdruck des persönlichen Geschmacks



VILLA BEYME IN STEGLITZ, 1804. JETZT SCHLOSSRESTAURANT

des grossen Königs. Er hing, wie in allen künstlerischen Fragen, bis zuletzt an dem Rokokostil, der in seiner Jugendzeit die schönste Blüte erlebt hatte, der aber jetzt zu der modernen Zeitströmung in Gegensatz stand. Nur widerwillig und selten fuhr er von Potsdam nach Berlin, das ihm verhasst war, um den Fortgang seiner Bauten zu besichtigen. „In der achtspännigen, vergoldeten Staatskutsche, die über 50 Jahre alt war, vor ihm her zwei Reihen Läufer mit Schärpen, Stäben und Federhüten — so



HEINR. GENTZ, DIE ALTE MÜNZE. 1798—1800

wie der Stil der Baukunst, hatte die Dienerschaft des Königs ein theatralisches Äusseres.“ (Schadow.)*

Betrachtet man aber das Bauwesen im preussischen Staate in der zweiten Hälfte von Friedrichs Regierung nach praktischen Rücksichten, so muss man die Thätigkeit des Königs bewundern. Nach 1763 zog er zahlreiche Baumeister und Handwerker — besonders aus Bayreuth, wie Gontard und Unger, in seine Staaten. Die niedergebrannten Städte und Dörfer wurden aufgebaut, zahlreiche Kolonien wurden angelegt, Entwässerungen, Wege- und Kanalbauten wurden begonnen, wobei wir vor allem der Thätigkeit Brenkenhoffs und David Gillys in der Neumark, in Pommern, Schlesien und Westpreussen gedenken.

❊

Auf den Grundlagen, die Friedrich geschaffen, erwächst unter seinem Nachfolger Friedrich Wilhelm II. die schöne künstlerische Blüte der Berliner Bauschule, die den Gegenstand dieser Ausführungen bildet.

Aus Wörlitz, vom Dessauer Fürstenhofe, dem von Goethe verehrten Sitze moderner Kunst und Lebensführung, hatte Friedrich Wilhelm als Kronprinz bereits 1783 den Hofgärtner Eiserbeck kommen lassen, um die schönen Parkanlagen an dem

* Goethe schrieb 1778 aus Berlin: „Dem alten Fritz bin ich recht nah geworden, da ich sein Wesen gesehen, sein Gold, Silber, Marmor, Affen, Papageien und zerrissenen Vorhänge und hab über den grossen Menschen seine eigenen Lumpenhunde raisonnieren hören“.

Heiligen See bei Potsdam im englischen Stil anzulegen. Nach Friedrichs Tode wurden grosse Partien des Parks von Sanssouci durch denselben Gartenkünstler im englischen Stil umgebaut, gewundene Wege wurden in den Busch gehauen, die Hecken, die der alte Fritz bis zuletzt hatte gerade scheren lassen, liess man wild wachsen.

Bereits wenige Monate nach Friedrichs Hinscheiden berief der neue König den Baumeister Freiherrn von Erdmannsdorff, ebenfalls aus Dessau, Wände mit silbergrauem Marmorstuck ausgelegt sind, worein die herrlichen weissen Stuckreliefs von Schadow eingelassen sind. Tassaert, Rosenberg, Fritsch, Sartori und andere Berliner Meister haben die Stuckateur-, die Maler- und Holzarbeiten ausgeführt. Erdmannsdorff organisierte auch die künstlerische Ausgestaltung der ersten Akademieausstellung unter Friedrich Wilhelm II., 1787. Bei seinen Arbeiten im Schloss beschäftigte er eine Reihe junger Architekten, wie den jungen Gilly.



HAUS IN DER KLEINEN KURSTRASSE. UM 1800

um zunächst einige Zimmer im Schlosse zu Sanssouci, auch Friedrichs Sterbezimmer, im neueren Geschmack umzugestalten. Als Hauptaufgabe führte Erdmannsdorff aber die Wohnung Friedrich Wilhelms im Berliner Schloss aus, die sogenannten Königskammern im ersten Stock nach dem Lustgarten zu. Die fünf Zimmer sind vielleicht die schönsten Innendekorationen in Berlin, klar in der Raumgestaltung, edel in der Linie, fein in der Farbengebung; voran steht der Parolesaal, dessen Schadow erzählt, dass sie jedes Kapitell, Konsol, alle Rahmen und Leisten in Originalgrösse zeichnen mussten. „Wegen seines sanften und adeligen Wesens suchten alle Arbeiter seinen Beifall sich zu erwerben.“ Er war ein Mann, der ein herrliches, allseitig ausgebildetes Gemüt besass, beständig um die Veredelung seiner Umgebung bemüht, dem Hauptmann in den „Wahlverwandtschaften“ oder Wilhelm Meister in den „Wanderjahren“ vergleichbar.



FR. BECHERER. KASERNE DER REITENDEN ARTILLERIE VOR DEM ORANIENBURGER THOR. UM 1800 — MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A. G.

Der plötzliche Umschwung zum Klassizismus, der mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. sich vollzogen hat, ist besonders merkwürdig bei den älteren Architekten aus der Zeit Friedrichs. Unger, der sich unter dem alten König zu Kompromissen, wie die Kgl. Bibliothek in Berlin und das Brandenburger Thor in Potsdam hatte hergeben müssen, baute jetzt erst, 1789, sein bestes Werk: die Vorgebäude des Schlosses Monbijou für die Königin. Gontard wandte sich in dem Teil der Königskammern, den er 1786 zur Ausführung erhielt, Erdmannsdorff nacheifernd, dem strengeren Louis seize-Stil zu. Vor allem begann er 1788 für den König das Marmorpalais an dem Heiligen See, und hier tritt dieser Künstler aus Friedrichs Schule, der Schöpfer der Gendarmentürme, als vollendeter Interpret des klarsten klassizistischen Geschmacks hervor, wie ihn die französische Schule (Gabriel, Belanger) 1770—80 entwickelt hatte. Der viereckige, glatte Bau ist aus rotem Backstein aufgemauert, Mittelteil und rahmende Glieder sind mit weissem und grünlich-grauem schlesischen Marmor bekleidet, das Ganze ist mit einer grün oxydierten kupfernen Kuppel bekrönt. Auf einer breiten Terrasse in den See hinein vorspringend, fügt sich der Bau in die strenge Ufer-, See- und Waldlandschaft vortrefflich ein. Die Innenausstattung führte Langhans aus, der im Jahre 1790, als Gontard in Ungnade fiel, die Bauleitung übernahm.

❋

Carl Gotthard Langhans ist der fruchtbarste Künstler dieses Berliner Architektenkreises. Er ist von der gleichen Bedeutung für die Berliner Architektur, wie Schadow für die Bildhauerkunst dieser Zeit. Wie Schadows Ruhm ohne Grund durch den Rauchs verdunkelt worden ist, so ist Langhans durch Schinkels Auftreten 100 Jahre lang fast vergessen worden. Aus Breslau, wo Langhans seit 1775 als Oberbaurat fruchtbringend gewirkt hatte, berief ihn der König nach Berlin, wo er bald als Direktor des Hofbauamts den entscheidenden Einfluss gewann. Er baute, unter anderem, den ovalen Mittelsaal im Schlosse Bellevue, das Boumann 1785 für den Prinzen Ferdinand begonnen hatte, 1787 bis 1790 baute er die Mohrenkolonnaden, die (abgerissene) Herkulesbrücke bei Monbijou, das (nicht mehr erhaltene) Innere des Opernhauses, das Belvedere im Schlossgarten zu Charlottenburg, von dem der König damals auf einer breiten Terrasse allabendlich zur Spree hinabstieg, um sich zum anderen Ufer rudern zu lassen, wo das Landhaus der Gräfin Lichtenau in einem grossen Park gelegen war. Im Schlosspark baute Langhans auch das Theater an der Westseite des Schlosses, dessen wundervoller, ovaler, von zwei Logenrängen geteilter Innenraum im vorigen Jahre in ein Möbelmagazin verwandelt wurde. Im Jahre 1789 baute er das Anatomische Theater der Tierarzneischule an der Karlsstrasse, dessen kreisrunder, mit einer Bohlenkuppel überdeckter Hörsaal noch erhalten ist. Im gleichen Jahre begann er das Werk, das seinen Namen beim Volke erhalten hat, das herrliche Brandenburger Thor. Nach Langhansens Plänen wurde im Jahre 1795 das Kgl. Schauspielhaus in Potsdam errichtet, dessen schöne, mit Stuckreliefs nach Schadow verzierte Fassade die Inschrift „Dem Vergnügen der Einwohner" ziert. Sein letztes, bedeutendstes Werk war das, auf Betreiben Ifflands von 1800 bis 1802 errichtete Nationaltheater auf dem Gendarmenmarkt, das im Jahre 1817 abbrannte und durch Schinkels Bau ersetzt wurde. Der Bau



VILLA MAGNUS, TIERGARTENSTRASSE. UM 1800



C. G. LANGHANS, THEATER IM PARK DES CHARLOTTENBURGER SCHLOSSES. 1787

wurde damals von vielen Zeitgenossen angegriffen. „Die hohen, gewölbten Bohlendächer gehören allerdings zur Mode der Baukunst", sagten die Nörgler, die stets in Berlin das erste Wort geführt haben, „indes scheinen sie doch ein Gebäude zu entstellen, das Anspruch macht, im Geiste der griechischen Architektur gedacht und ausgeführt zu sein." Auch der ovale, aus dem italienischen Barocktheater entwickelte Grundriss mit Logenrängen wurde von den auf das Archäologische gerichteten Zeitgenossen getadelt. Diese sogenannte „Zirkelschule" wollte das Amphitheater der Alten zum Muster nehmen. Aber Langhans, ein Mann von moderner Gesinnung, entgegnete ihnen in einer Verteidigungsschrift über den Theaterbau: „Viele haben eine so grosse Vorliebe für das Altertum, dass sie einen Halbzirkel verlangen mit aufsteigenden Stufen, allein es ist wahrlich überflüssig, sich über die Form der alten Theater weitläufig einzulassen, weil Das, was von denselben gilt, auf den Bau unserer Schauspielhäuser gar keinen Einfluss haben kann, indem ihre Schauspiele von ganz anderer Art waren und ihre Sitten von den unsrigen sehr verschieden sind". Selbst Schadow lässt seinen Berliner Witz an unserem Meister aus: „Das Brandenburger Thor entlehnte Langhans aus dem Werke des Leroi und bei den Schauspielhäusern benutzte er alle Werke, welche in Italien, Frankreich und England darüber erschienen waren. War es Misstrauen gegen eigene Ideen, war es Bequemlichkeit, genug, er entlehnte gerne".

Wir fragen nur unser Gefühl vor den Werken des Meisters: war er ein Künstler? Ja, er war ein grosser Künstler! Und gerade deshalb, weil er sich von den Überlieferungen lebendig hat durchdringen lassen. Das Brandenburger Thor ist aus einer modernen Empfindung geschaffen. Wie es den Pariser Platz schliesst, sein lebendiger Umriss, die Schwellung der hohen Säulen: welche Einheit des Gedankens! Man sehe es von den Linden her, besonders wenn seine helle Masse sich vor dunkleren, grauen Wolkenwänden abhebt. Und wie ist das Material behandelt, der weisse, grünlichgraue schlesische Sandstein, zumal in den grossen Formen des Stufenbaues, der die Quadriga trägt. Dies lässt sich nur an der Tiergartenseite studieren, die Stadtseite ist später mit Ölfarbe angestrichen worden. Wie schimmert die grüne Quadriga in der Morgensonne! Am schönsten ist indes der Anblick gegen Abend; wenn die Sonne tief über den Wipfeln des Tiergartens steht, leuchtet der grüne Stein, gerötet, kühl, wunderbar. Und hinter dem Thor, am Ende der Linden über dem Schloss, erhebt sich der Marienturm, das zweite Wahrzeichen Berlins, gleichfalls in seiner jetzigen Gestalt ein Werk unseres Langhans. Die beiden oberen Geschosse, jonische Säulen in Verbindung mit gotischen Spitzbögen von 1789 sind der Spott des gelehrten Karlsruher, Hannoveraner und Charlottenburger Hochschul-Früh- und -Spätgotikers; der möchte am liebsten einen Backsteinbleistift an die Stelle setzen. Für uns ist die Hauptsache, dass der grüne, kupfergedeckte Thurmhelm des „Klassizisten" mit dem altmärkischen Granit- und Ziegelsteinunterbau aus dem Mittelalter, in Umriss wie in Farbe, eine herzerfreuende Harmonie bildet.

❋

Das Bestreben, einen lokalen Baustil zu schaffen, erfüllt, wie Langhans, auch die übrigen Berliner Baumeister dieser Zeit. Sie bildeten auch für die Bürgerwohnungen einen Typus heraus. An die Stelle der Scheinfassaden, die Friedrich der Grosse oft, selbst elenden Destillen hatte vorlegen lassen, traten klar durchkomponierte Flächen, die mit dem Grundriss und dem Achsensystem des Aufbaues in Verbindung gesetzt wurden. Etwa 30—40 Häuser aus dieser Zeit sind in Berlin erhalten, zum grossen Teil noch nicht photographiert. Eines der schönsten ist das jetzige Militärkabinett des Kaisers, Behrenstrasse 66, erbaut 1792—93 von Fr. Wilh. Titel, einem Schüler Gontards, der aber, wie man sieht, in Paris studiert hat. Neben ihm ist, als Schüler und Mitarbeiter Gontards, der Oberbaurat Becherer zu nennen, ein gebürtiger Spandauer. Er leitete seit 1790 die Klasse für Architektur an der Akademie, aus der später die Bauakademie (1798/99), die jetzige technische Hochschule abgezweigt wurde. Becherers Werke sind sämtlich abgerissen: die Börse am Lustgarten, die Artilleriekaserne am Oranienburger Thor, die Reitbahn des Regiments Gendarmes auf dem Terrain der neuerbauten kgl. Bibliothek, sein eigenes Landhaus, Tiergartenstrasse. Wir nennen neben ihm den Oberbaurat Moser, der die schönen in Stichen erhaltenen Dekorationen beim Einzug des Prinzessinnenpaares Friederike und Luise schuf, ferner Riedel den Älteren und Jüngeren und Simon.

Besonders aber müssen wir David Gilly, den Vater, erwähnen. Dieser hat die vielseitigste Thätigkeit entfaltet; seine grössten Verdienste liegen auf dem Gebiete der ökonomischen und ländlichen Baukunst, über deren Gegenstände er zahlreiche ausgezeichnete,

von wahrer Kultur erfüllte Schriften herausgegeben hat, die zum Teil heute noch mit Nutzen studiert werden. David Gilly ist auch der Hauptherausgeber der „Sammlung nützlicher Aufsätze, die Baukunst betreffend", die von 1797 bis 1806 erschien und Abhandlungen und Entwürfe dieses Künstlerkreises enthält. Man sieht aus diesen Blättern, welches edle Streben, ja welche Leidenschaft, diese Männer erfüllt hat; man ersieht daraus ferner, dass diese Architekten, wie das schon nach ihren Bauten nicht zweifelhaft sein konnte, auf der Höhe der Kultur ihres Zeitalters standen. Im Gegensatz zu unserer Zeit, wo man vielleicht in keiner Berufsklasse so viele halbgebildete Menschen findet, wie unter den Architekten. Wo ist heute eine solche Zeitschrift in Berlin? Unter David Gillys Bauten stellen wir das Haus für den damals von Berlin übersiedelnden Verleger Vieweg in Braunschweig (1801—04) voran. Die Feinheit seines künstlerischen Empfindens offenbart sich am schönsten im Landschlossbau; die Schlösser Paretz (1796) und Frienwalde (1799—1800), die Gutshäuser Machnow, Steinhövel, Steglitz sind Gillys Werk. Er liebt klare Grundrisse, die Flächen glatt, gelblichgrau verputzt, nur durch strenge Verhältnisse wirkend, ebenfalls die Dächer kräftig und einfach, mit braunroten Ziegeln gedeckt, mit dem Hauskörper fest verbunden. Die Verzierungen sind zurückhaltend,



C. G. LANGHANS, BELVEDERE IM CHARLOTTENBURGER PARK. 1787

mit leisem, feinem Gefühl verteilt, wie dies in seinem französischen Blute lag. Nichts ist so sehr, wie seine Landschlösser aus der stillen, grossen Park- und Seelandschaft der Mark herausempfunden. David Gilly, der ein bewunderungswürdiger Charakter war, genoss das Vertrauen der drei Könige, denen er gedient hat, besonders Friedrich Wilhelms III. Für die Aufbahrung und Leichenfeier Friedrich Wilhelms II. machte er die Trauerdekorationen, wobei Gentz mitwirkte.



WILHELMSTRASSE NR. 76. 1804

✻

Wir kommen schliesslich zu dem Kreise junger Architekten, deren Haupt David Gillys Sohn, Friedrich Gilly war, der genialste Künstler dieser ganzen Berliner Architektengeneration, dessen Thätigkeit wir in dieser Zeitschrift bereits kurz geschildert haben.* Neben ihm ist an erster Stelle Heinrich Gentz anzuführen. Gillys bester Freund und mit ihm verschwägert, war er, wie dieser, von glühendem Enthusiasmus für die antike Architektur erfüllt, aber ebenfalls, wie Gilly, in einem wahrhaft modernen Sinne, niemals die wichtigste Forderung aus dem Auge setzend: nur das, unseren Bedürfnissen, unserem Lebensgefühl Gemässe aus der antiken Baukunst herauszuschöpfen. Während seines Aufenthaltes in Rom und Unteritalien, von 1790

* Februarheft 1909. Ich gedenke eine Monographie über die beiden Gilly und ihren Kreis herauszugeben.

bis 1794, hatte er sich in die antike Architektur versenkt; wie den jungen Gilly, so durchdrang auch ihn die Überzeugung, dass die hohe Blüte der antiken Baukunst nur auf der Grundlage der hohen Gesamtkultur der alten Welt erwachsen konnte. „Mit tiefer Ehrfurcht", schrieb er an die Berliner Freunde, „stand ich vor diesem Heiligtum der Kunst (Pästum) und fühlte so lebhaft, wie ich es noch nie empfunden hatte, das Nichts der heutigen Architektur und mein eigenes Nichts. Um uns auf diese Höhe der Kunst wieder zu schwingen, will es nicht bloss Zeit. Zeit führt hier zu nichts. Alles, alles muss sich ändern, um uns den Geist, der aus solchen Werken atmet, wiederzugeben." Seine Auffassung setzte er in die That um durch sein Hauptwerk, die abgebrochene Neue Münze am Werderschen Markt, von 1798—1800 erbaut. Die Beschreibung, die der Baumeister selbst bei der Vollendung dieses prächtigen Hauses gab, schliesst folgendermassen: „Ich habe öfters schon gehört, dass man sich darüber gestritten hat, in welchem Stil dieses Gebäude aufgeführt sei, ob im römischen, oder im griechischen oder im ägyptischen Geschmacke. Darauf antworte ich: dass ich mir bei der Komponierung weder ein römisches, noch ein griechisches noch ein ägyptisches Ideal gedacht habe; sondern dass, nachdem ich meinen Geist von der Bestimmung des Gebäudes lebhaft durchdrungen hatte, ich eine Fassade entworfen, die dem Ganzen nicht bloss angemessen, sondern aus ihm notwendig hergeleitet war und nicht wohl anders ausfallen konnte: weil ich mir dieses Gebäude als ein Münzhaus, eine der ersten und ansehnlichsten Fabriken des Landes dachte und folglich den starken soliden und doch festen Charakter, den einzig möglichen für diese Klasse von Gebäuden, beinahe unwillkürlich ergriff und ihn dem Äusseren einzuprägen suchte. Scheint dieses Gebäude nun dem Einen im römischen, dem Anderen im griechischen, und dem ganz Gelehrten gar im ägyptischen Stil aufgeführt zu sein, so ist dies blosse Nebensache und kann meiner Meinung nach wohl nie Zweck und Augenmerk des denkenden Architekten sein, der den Charakter seines Gebäudes aus dem Inneren und seiner Bestimmung entwickeln soll." Hier sei beiläufig bemerkt, dass die industriellen Anlagen, die von diesen Architekten gebaut wurden, wie die Kalkwerke Rüdersdorf, die Walzwerke Eberswalde, die Schlesischen Eisenhütten musterhafte, aus der Sache heraus künstlerisch gestaltete Fabrikbauten sind. (Auch ihre Kunst, Schmiede- und Gusseisen, wie es zum Beispiel die 1804 gegründete Berliner Eisengiesserei hervorbrachte, zu behandeln, ist bisher noch nicht erreicht worden.) Gentz baute 1802, von Goethe nach Weimar berufen, das dortige Schloss zu Ende, und das Lauchstädter Theater*, 1810 den Anbau an das Kronprinzenpalais in Berlin und das Mausoleum für die Königin Luise in seiner ersten Fassung. Schliesslich nennen wir noch den Hans Christian Genelli, „eine geniale Natur bis zum Dämonischen", der, mit Carstens befreundet, wie die Gelehrten Carl Philipp Moritz, Aloys Hirt, Conrad Levetzow allerdings schon mehr die schädliche archäologische Richtung in Berlin aufgebracht hat. Dann ist Louis Catel als ideenreicher Architekt anzuführen, der in Paris, wo er studiert hatte, die merkwürdige Idee zu seinem Friedrichsdenkmal von 1806 auf dem grossen Stern empfangen hatte. Dieses war in Verbindung mit einem weiten Strassensystem zwischen Berlin und Potsdam gedacht. Der grosse Zug in den Platz- und Strassenanlagen herrscht auch in Fr. Gillys und Gentz Denkmalskompositionen, sowie in dem von David Gilly inspirierten Bebauungsplan der Neustadt Posen. Es ist eine unbegreifliche Fügung des Schicksals: dass diese Meister von ihren Plänen so wenig durchführen konnten. Als nun Berlin sich nach den Freiheitskriegen in den dreissiger Jahren und nach 1870 so gewaltig ausdehnte: da war Niemand da, der eine Bebauung und Strassenanlage nach grossen künstlerischen Gesichtspunkten betrieben hätte. Die Kriegs- und Notzeit nach 1806 und die folgenden hundert Jahre haben fast alles, was diese Künstler begonnen haben, vernichtet. Berlin war um 1800 durch die Könige und die Künstler des achtzehnten Jahrhunderts eine der schönsten stilvollsten modernen Städte geworden. Gleichzeitige Abbildungen und Berichte beweisen es.

✻

Wollen wir schliesslich mit kurzen Worten den Gesamtcharakter dieser Berliner Bauschule von 1786—1806 bezeichnen, so müssen wir an erster Stelle wiederholen: dass man sie nur aus Notbehelf eine „klassizistische" nennt. Ihr Verhältnis zur klassischen antiken Kunst ist ganz souverän, gefühlsmässig. In der That aber haben diese Meister viel stärkere Beziehungen zur gleichzeitigen Pariser und englischen Baukunst gepflogen. Ihr Proportions-, Raum- und Flächengefühl ist modern, von einer Feinheit, wie es die, auf ganz anderer Empfindungsweise beruhende antike Architektur nicht

* Vgl. Döbber, Lauchstädt und Weimar, Berlin 1908.



WILHELMSTRASSE NR. 76. 1804



DAVID GILLY, DAS VIEWEGSCHE HAUS IN BRAUNSCHWEIG. 1801—1804



FRIED. WILH. TITEL, MILITÄR-KABINET DES KAISERS, BEHRENSTRASSE 66. 1792—1793

gekannt hat. Dieses klare musikalische Flächengefühl dem locker gewordenen plastischen Gefühl des eingehenden Rokoko gegenüber herausgebildet zu haben, ist das entwicklungsgeschichtlich wichtigste Verdienst der Architektur im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts. Endlich muss man auf die Beziehungen dieser Architektur zu der damals hochstehenden Gesamtkultur Berlins hinweisen, zu der Schauspielkunst, der Iffland seit 1796 einen grossen Stil zu geben suchte, zur Musik, die durch Reichardt, den begeisterten Interpreten Glucks, hochgebracht wurde, zu den feingebildeten Kreisen, in denen Offiziere, wie Prinz Louis Ferdinand, von der Marwitz, von Massow hervorglänzten.

Der merkwürdigste Punkt ist aber der: auf der einen Seite bemerken wir bei unseren Architekten eine Leidenschaft für die strenge und klare Form, auf der anderen Seite eine tiefe Neigung für das Romantische, Gefühlsmässige. Dies findet zunächst in einem wundersamen, mehr ahnenden Verständnis für das Wesen der gotischen Kunst seinen Ausdruck, das nach 1815 vollständig wieder verloren ging. Wir denken sogleich an den wunderlichen Kreis der Frühromantiker in Berlin am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, an Wackenroder, Tieck, Bernhardi und den schwedischen Gesandten Brinckmann, alles Dichter, die mit dem jungen Gilly befreundet waren. Zum erstenmal entstand damals ein Gefühl für die märkische Landschaft. Gilly hat Beschreibungen märkischer Landschaften hinterlassen, die an Kleist erinnern. Der heroischromantische Grundton dieser Art Landschaftsempfindung ist allerdings zuerst von Rousseau angeschlagen, aber es klingt, wie bei Kleist, noch ein anderes, spezifisch märkisches Gefühl hindurch. Dies ist eine Art, in grossen und strengen Linien zu sehen, wie sie Auge und Seele durch die märkische Umgebung, durch dunkle Kiefernwälder, uferlose Seenflächen, unbegrenzte Horizonte, empfängt. Von diesem Kleistischen Gefühl für das Sachliche, Straffe, Klare, Unerbittliche, das nur auf den ersten Anblick kühl und herbe erscheint, von diesem Gefühl geht auch etwas in die Architektur über. Be-

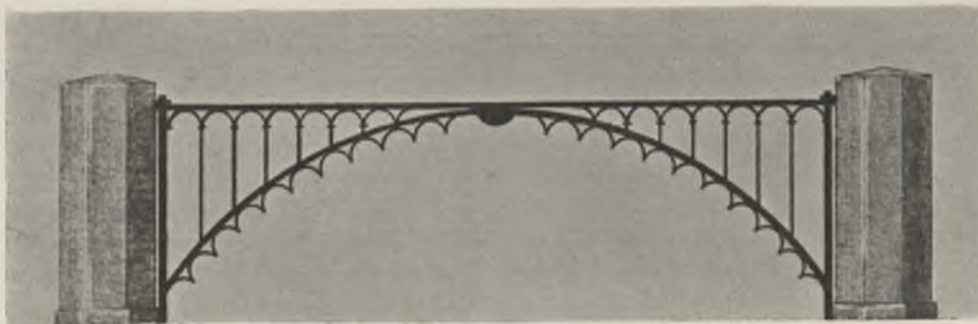


FR. BECHERER, DIE ALTE BÖRSE. 1798 — MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A. G.

sonders, wo sie sich mit der Landschaft berührt, ergreift dies unmittelbar.

Die neue Berliner Architektur, die kommen wird und kommen muss, wird ein, in vielen Punkten von der hier geschilderten Berliner Architektur abweichendes Bild zeigen, da sich die sozialen Bedingungen und die Grössenverhältnisse der Hauptstadt des neuen Reiches in hundert Jahren ganz geändert haben. Aber in dem Grundgefühl wird sie sich jener vor hundert Jahren zerstörten Überlieferung nähern. Die märkische Natur, der Boden auf dem wir stehen, die klare Luft, in der wir atmen, die sind unverändert geblieben.

Material zur Geschichte der hier behandelten Bauschule findet sich vor allem in dem grundlegenden Werke Borrmanns, die Bau- und Kunstdenkmäler Berlins 1893. Abbildungsmaterial bietet Zetzsche, Zopf und Empire, Berlin 1905; Klöppel, Fridericianischer Barock, Berlin 1908; Mebes, Um 1800. München 1908. Vgl. auch Max Osborn, Berlin. Berühmte Kunststätten N. F. Bd. 3. Leipzig 1908. Herm. Schmitz, Die Entwürfe für das Denkmal Friedr. d. Gr. und die Berliner Architekten um 1800. Ztschr. f. bild. Kunst 1909.



RAMPE, AUSGEFÜHRT IN DER 1804 GEGRÜNDETEN KGL. EISENGIESSEREI



ERNST BARLACH, KINDERBEGRÄBNIS IN RUSSLAND. ZEICHNUNG

ERNST BARLACH

VON

KARL SCHEFFLER

Die Freunde moderner Kunst, die jedes Talent von starker Eigenprägung als einen Gewinn betrachten, haben in den Sezessionsausstellungen der letzten Jahre mit sich vertiefendem Interesse vor den Skulpturen und Zeichnungen Ernst Barlachs gestanden. Halb bezwungen von der energischen Originalität dieser Arbeiten und halb noch zweifelnd, ob sie in der That vor Werken einer elementaren Begabung ständen. Man hat es vor Barlachs Arbeiten wieder empfunden, wie schwer es ist, einwandfrei die Qualität zu bestimmen, wenn man nichts vom Künstler weiss, wie schwer dieser immer hinter seinen Werken zu erkennen ist und wieviel kluge Psychologie dazu gehört, um in Schlussfolgerungen nicht fehl zu greifen, die den Künstler und seine Arbeiten auseinander zu verstehen suchen. Und doch müssen solche Rückschlüsse immer wieder versucht werden; denn wer die Seele der Kunstwerke sucht, wird auch über die Seele des Künstlers denken müssen.

Obenhin urteilende Kunstbetrachter, Naturalisten des Denkens, die nur das plausibel Scheinende begreifen — Richard Muther war ein höchstes Exemplar dieser Gattung —, werden in Barlach, auf Grund seiner überstilisierten Skulpturen und seiner bis zur Monomanie lapidaren Zeichnungen, viel Rohes und Undifferenziertes vermuten. Diese wissen nichts von jenem Gesetz der ewigen Gegensätzlichkeit, das uns Allen erst Gleichgewicht ver-

bürgt, das weiche Naturen oft treibt, als Künstler hart zu scheinen, wie es harte Naturen im Ästhetischen zuweilen das Weiche, ja, das Sentimentalische suchen lässt, das den athletischen Leibl als Maler frauenhaft zärtlich nuancieren liess, das die in vielen Zügen schüchterne und verlegene Natur Corinths antreibt, sich gewaltsam zur Schau zu stellen und das im geistreich beweglichen Liebermann den Ehrgeiz erweckt hat, als Maler ein Muster des Einfachen und Ungeistreichen zu sein. Auch hinter den rücksichtslos vereinfachenden Formen der Barlachschen Kunst, hinter all ihrem Grotesken und Ungemilderten steht nicht ein primitives Empfinden, sondern ein sehr komplizierter Mensch mit einem sehr zarten, keuschen und reichen Innenleben. Hinter der scheinbaren Armut der Barlachschen Ornamentalität lebt eine gestaltenreiche Fülle, wie sie heute nicht oft gefunden wird. Was gefühllos scheinen könnte, ist sehr oft das Resultat eines gewaltsamen Ausbruchs, was dem flüchtigen Blick wie unnatürliche Stilisierung aussieht, ist der innerlich gemusste Ausdruck eines unter der Dämonie seines Temperaments Erschauernden, eines leidenschaftlich Aufschluchzenden, eines von der Schicksalsdramatik des Alltags Berauschten. Was den Oberflächlichen in Barlachs Arbeiten grotesk, bizarr, maniriert und tendenziös anmuten könnte, das ist die ganz natürliche Äusserungsform einer Persönlichkeit, die einsam ist, weil sie die Tiefe will und die ganz von selbst originell wird, eben weil sie einsam ist. Barlachs Plastiken stammen letzten Endes ab von den Grotesken, die als Wasserspeier und Balustradenfiguren auf den Vorsprüngen alter gotischer Dome hocken, sie haben etwas von dem wie im poetischen Erschrecken gefundenen, unheimlich beseelten Ausdruck gotischer Heiliger, denen innere Ekstase die Glieder verrenkt, den Leib ausgemergelt und den Körper ganz zu einem Gefäss der Psyche gemacht hat. Alle Plastiken Barlachs leben sozusagen in einer unsichtbaren Atmosphäre, in deren Tiefe ferne Gewitter drohend murren. Und sind doch durchaus Plastiken, in jeder Konstruktion kulpturial gedacht, durchaus kubisch empfunden in der Anlage, mit technischem Ingenium immer ins Material gemässe übersetzt, mit feinstem Handwerkersinn durchgemeisselt und durchmodelliert, ganz frei von allem literarisch Unkünstlerischen und ganz Produkte äusserer und innerer Naturanschauungen.


ERNST BARLACH, KOPF EINER TARTARIN. ZEICHNUNG

Wenn man Barlach eine Poetennatur nennt, so ist das ein Hülfsmittel, um die innere Romantik dieses Künstlers innerhalb der festen Grenzen seiner Raumkunst zu bezeichnen. Barlach ist in seiner Art ebenso sehr Bildhauer wie Gaul. Aber wenn man diesen einen beruhigten Klassiker nennen kann, so ist Barlach im Gegensatz zu ihm ein innerlich bewegterer Romantiker. Und das eben lässt ihn als eine Natur erscheinen, die poetisch beeinflusst zu nennen, nahe liegt. Nicht nur, weil er sich auch literarisch als Lyriker und Dramatiker versucht hat, nicht nur weil er so gern und oft sogar als ausgesprochener Sittenschilderer zeichnet, sondern weil er von Stunde zu Stunde in Symbolen lebt und weil er seiner ganzen Anlage nach ein tragischer Mensch ist. Weil er an sich selber leidet wie die Daumier- oder Milletnaturen etwa und sich eben dadurch als vom Uradel der Kunst abstammend erweist. Barlach kann ein grosser Künstler schlechthin heute noch nicht genannt werden, sondern erst ein heraufkommender; aber sein Talent wird schon in der ganzen Tiefe nun sichtbar. Der starke Ernst dieses Künstlers fordert vom Betrachter mit Gewalt Aufmerksamkeit. Schon als äussere Erscheinung fällt Barlach unter modernen Künstlern auf. Die jungen Sezessionisten könnte man oft, wenn man zuerst mit ihnen bekannt wird, ohne gleich zu wissen, wer und was sie sind, für Privatdozenten, Bankbeamte oder Ingenieure halten; in Barlach erkennt aber Jedermann sofort den Künstler. Er gehört mit seinem Wesen und auch mit seiner edlen, ein wenig bohèmehaften Romantikererscheinung zu den Casper David Friedrich-Erscheinungen der deutschen Kunst; in ihm ist etwas wie ein Otto Ludwig-Naturell, denn er ist zugleich dramatisch gewaltsam und lyrisch innig, ist ein philosophischer Eigenbrödler und zugleich ein Mensch der Weite. Soll von einem spezi-



ERNST BARLACH, STERNDEUTER



ERNST BARLACH, STERNDEUTER

fischen Deutschtum in der modernen Kunst geredet werden, so ist vor allem auf Künstler seiner Art zu verweisen. Dieser Holsteiner, der in Hamburgs Nähe aufwuchs, ist jenen vergrübelten Niederdeutschen verwandt, die der Lebende sich neu entdeckt hat und zu denen Ph. Otto Runge gehört. Um 1800 wäre auch er wahrscheinlich ein Nazarener geworden; ein Nazarener mit der Witterung für den Impressionismus. Heute noch sind ihm unverkennbare nazarenische Züge eigen. Er ist Etwas wie ein deutscher Minne. Auch in seinen Skulpturen und Zeichnungen ist die asketisch gewordene Sinnlichkeit der Form und die gotische Transcendenz des unmittelbar Angeschauten. Was Barlach fehlt, ist Minnes gallischer Charme und die feine, silberne Kultur, wie altes Traditionsgefühl sie giebt; von Seiten der künstlerischen Inbrunst aber nimmt Barlach es sehr wohl mit dem Belgier auf. Äusserlich gehört er im übrigen in manchem Zug zu jenen Modernen, die bewusst aufs Primitive zurückgreifen, wie Maillol und seine Schule oder wie die Bildhauer, deren skulpturales Wollen mit dem architektonischen von Peter Behrens oder anderer neuerer Architekten korrespondiert. Auch Barlach lernt lieber von den Ägyptern und Etruskern als von den Griechen, lieber von Japanern und Gotikern als von den Renaissancemeistern. Aber trotzdem ist sein Ziel nicht das dieser Gruppe: die Skulptur ihrer dekorativen Bestimmung und neuer, klassizistisch strenger Architektonik zurückzugeben. Er ist, wie gesagt, mehr Gotiker als Klassizist. Insofern ist sein Wollen dem Rodins auch verwandt. Er steht unter seinen Genossen doch wieder einsam da, weil der monumental dekorative Stil ihm nicht Selbstzweck ist, sondern ein Mittel, um eine ganz skulptural gewordene Elementardramatik zu geben, wie sie sich am zufälligen Objekt offenbart.

Nichts ist auch bezeichnender für den Ruhelosen, als der Umstand, dass das innere Russland ihm vor einigen Jahren zur Fundgrube bedeutender Motive geworden ist, wogegen jüngst der Aufenthalt in der Villa Romana in Florenz ziemlich spurlos an ihm vorübergegangen zu sein scheint. Russland hat ihn mächtig erschüttert. Er hat es etwa so gesehen, wie es uns aus Dostojewskijs Romanen entgegenkommt. Es hat ihm Mut zu einem wahrhaft schonungslosen Naturalismus gemacht; aber er hat das Wirkliche dort zugleich auch in der Atmosphäre jener Dostojewskijhaften Mystik gesehen, die das stinkend Alltägliche übersinnlich fast erscheinen lässt und aus dem Spiel der Realitäten ein tiefsinniges Schicksalsmärchen macht. In Russland ist ihm die Wirklichkeit sozusagen schon stilisiert entgegengekommen; er hat die russischen Menschen plastisch gleich begriffen, wenn sie ihm mit Physiognomien entgegentraten, die in jedem Zug von



ERNST BARLACH, KOPF EINES BAUERN. ZEICHNUNG

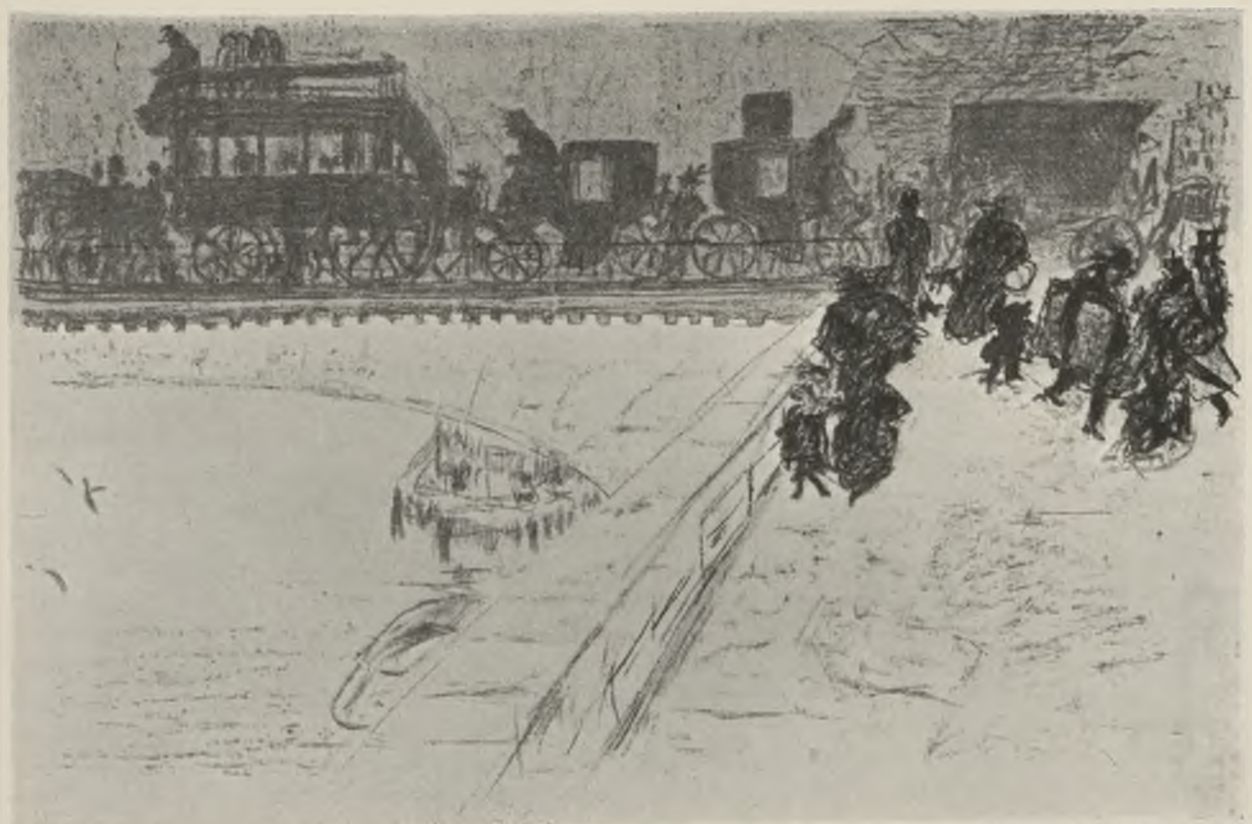
einem ungezügelten Innenleben erzählen, mit tartarisch gestülpten und slavisch geschlitzten Gesichtern, mit vergrämten, verschwelgten, verzweifelten und unheimlich brütenden Antlitzen. Er hat die grosse Linie dieser Welt geahnt, wenn er als Zeichner dann oft auch etwas gar zu summarisch vorgegangen ist, und hat das bäuerische Proletarierelend mit Hülfe der langen Kaftane und halbantikischer Faltengewänder plastisch so zu ver-

arbeiten gewusst, dass man vor den besten seiner Skulpturen fast wie vor bijouhaften japanischen Bronzen steht.

Vor wenigen Jahren noch schien Barlachs Lapidarität in Gefahr, im Kunstgewerblichen stecken zu bleiben, etwa so wie der plastische Stil von Luksch, Wrba oder Taschner. Um so mehr als die Inanspruchnahme seiner Fähigkeiten für keramische Arbeiten auch äusserlich Bedingungen zu kunstgewerblichem Formalismus schuf, als diesem Künstler ein unverkennbarer Drang zum ornamentalen Spiel und zur Linie an sich eigen ist und als er endlich nicht nur ein sehr sicherer und geschickter Zeichner, vor allem Aktzeichner ist, sondern sich auch zu allem Handwerklichen so streng erzogen hat, dass er technisch eigentlich alles kann was er will. So ist er zum Beispiel einer der ganz wenigen modernen Bildhauer, die Holz zu bearbeiten verstehen, die natürlichen Sinn für die besondere Behandlung der Holzplastik haben, die das schöne Holzmaterial wie von innen heraus zu beseelen wissen und nicht nur immer in Modellierthon denken. Heute scheint die Gefahr moderner Verkunstgewerblichung aber überwunden. Nach schweren Lehrjahren, die den Norddeutschen durch die Klassen der Hamburger Gewerbeschule geführt haben, durch das Diez-Atelier der Dresdener Akademie und durch die Akademie Julian in Paris, während derer er mit seinem Hamburger Genossen Garbers zusammen Monumentalbauplastiken im flotten Atelierstil gemacht hat und Grabmale von schön gestalteter Innigkeit, die ihn durch talentvolle Millet-nachahmung und Rodineinflüsse haben gehen lassen, um den Zeichner dann zeitweise zu einem Genossen der Simplizissimus-Illustratoren zu machen, hat Barlach nun scheinbar einen Punkt innerer Entwicklung erreicht, wo er sich selbst und die Möglichkeiten seiner Natur kennt. Es erwecken die Werke seiner letzten Jahre nun die Zuversicht, dass wir einen bedeutend Ausschreitenden vor uns haben, einen Künstler, der nicht mehr ein Opfer des Stilformalismus werden kann, weil er ein geborener Plastiker ist und zugleich doch auch selbst seinem „Sterndeuter" gleicht. Weil auch er den schmerzlich forschenden Künstlerblick beständig nach oben gerichtet hält, ganz selbstvergessen und ohne jede Schönlingspose. Da er wirklich in den Sternen sein Schicksal geschrieben weiss, während er fest doch auf dem Boden der Natur und seines Handwerks steht, ist seiner Kunst die Gebärde eines überzeugenden, wenn auch grotesk gefesselten Heroismus eigen.



ERNST BARLACH, RUSSISCHE BETTLERIN. ZEICHNUNG



PIERRE BONNARD, SEINEQUAL. FARBIGE LITHOGRAPHIE SAMMLUNG A. W. VON HEYMEL

DAS VERSINKENDE PARIS

VON

GEORG MOORE

Wer liebt, hält seine Liebe für grösser als die Tristans oder Romeos; wär' es anders, seine Liebe taugte nicht. Keiner weiss, wie tief ihn die Liebe erfasst hat, bis ihn der Tod beraubt, bis er an einem Leichnam steht und klagt.

Auch ich wusste nicht, wie tief ich Paris geliebt, bis ich vor vier Wochen entdeckte, dass das Paris meiner Liebe tot sei — tot wie Julia, Romeo, Tristan, Isolde; Staub und Asche wie sie

Vorigen September — der Himmel glitzerte und die Blätter fielen zur Erde — befand ich mich in der geliebten Gegend der Place Pigalle. Ich schaute mich nach den vertrauten Aspekten und Zeichen der kleinen Bourgeoisie und der Künstler um, die hier in den siebziger und achtziger Jahren zu Hause waren; doch ich fand keine Spur von ihnen, nur einen gemeinen, schmutzigen Krämergeist. Da war das Café Nouvelle Athènes, in dem sich Manet, Degas, Pissarro, Desboutin, Forin, Mendès und Paul Alexis abends einzustellen pfleg-

ten, das Café, in dem ich Französisch gelernt habe und Alles, was ich von Literatur und Kunst weiss. Doch wie verändert ist das Café! Was für eine schreckliche, unklassifizierbare Gesellschaft verkehrt jetzt dort! Nicht eine Spur von der petite bourgeoisie oder den Künstlern der alten Zeit, nur ein raubtierhafter Kosmopolitismus, von dem ich mich mit Grausen abwandte. Gegenüber liegt das Rat Mort; auch das ist verwandelt, verschandelt. Das Haus, in dem Fromentin wohnte — der tüchtige Maler, der mit die schönste französische Prosa schrieb (ich hab' ihn so manches Mal frühmorgens über den Platz gehn sehn, einem Araber ähnlich, denn er war vom langen Aufenthalt in der Wüste wie die Araber geworden) — auch dies Haus ist in ein Restaurant umgewandelt, und die Führer aus dem Grand Hôtel locken die Touristen hin mit dem Versprechen, ihnen das Künstlerleben in Paris zu zeigen.

An den hohen Stämmen in den Alleen hingen lose noch die Blätter, und die Sonne malte hübsche Muster auf den Boden. Nachdenklich ging ich über die Boulevards und sah vor meinem geistigen Auge die Ballokale verflossener Zeiten: La Reine Blanche und La Boule Noire. Liebe kleine Ballokale! sie sind dahin. Ihre Stelle hat das Moulin Rouge eingenommen, ein grosses Etablissement mit Reklamezetteln davor, die alle möglichen neuen Reize verheissen. Wem? Der Touristenhorde, die abends aus den Hotels kommt, um bezahlte Weiber tanzen zu sehn — „schauderhafte Nachahmungen", sagte ich mir, „der natürlichen früheren Lustigkeit".

Auf meine Nachforschungen erhielt ich den Bescheid, das Elysée Montmartre friste noch ein kümmerliches Dasein. Manchmal sei es geöffnet, manchmal in Zahlungsschwierigkeiten. „Aber wie kann es noch bestehn," sagte ich, „da die Künstler und die Grisetten fort sind?" Das Restaurant Le Père Lathulle, in dem Manet sein berühmtes Bild malte, auch das ist jetzt eine Erinnerung. Der Cirque Fernando, ein altes Stammlokal von mir und Alexis — war die Heldin seiner witzigen Komödie „Monsieur Betsy" nicht eine écuyère dieses Zirkus? —, auch er war verschwunden, und an seiner Stelle sah ich eine Reihe neuer Häuser — eiserne Tragbalken mit Latten und Kalkbewurf, durch die man jeden Laut hört, selbst die Träume seines Nachbarn. Allen modernen Komfort giebt es dort; jawohl, es giebt dort Badezimmer, in den siebziger Jahren etwas Unbekanntes auf dem Montmartre. Man hat sich damals weniger gewaschen, aber man schrieb und malte besser. Vielleicht vertragen sich Kunst und Sauberkeit nicht zusammen.

Ohne diese Frage entschieden zu haben, bog ich in die Rue Laval; sie heisst jetzt Rue Victor-Massé. Instinktiv fanden meine Füsse den Weg zur Rue Pigalle und von da in die Rue de Douai. Einige schöne Häuser stehn in der Strasse. In diesem da, Nr. 22, wohnte Ludovic Halévy. Dort habe ich Jacques Offenbach, Meilhac und Bizet kennen gelernt; aber es wäre viel Raum nötig, wollte ich alle Berühmtheiten aufzählen, die ich dort getroffen, und eine entsprechende Vorstellung davon geben, wie sich ein junger Mann geehrt fühlte, wenn er dort zum Diner eingeladen war. Halévy ist tot; seine Witwe lebt wo anders. Wer mag jetzt die wohlbekannten Räume bewohnen, in denen die „Grossherzogin" geschrieben wurde? Halévy hat sie ein paar Monate vor seinem Tode verlassen; kein Schriftsteller wird dort je wieder hinziehen, denn der Strassenlärm hat sich verzehnfacht.

Als ich weiter schritt, tauchte in mir die Erinnerung auf an den Faisan Doré, ein altmodisches Restaurant am Ende der Rue des Martyrs, und nachdem ich über die Place St. Georges gekommen war, wandte ich mich nach links, um zu sehn, ob es noch existiere. Umsonst suchte ich danach. Als ich an der Kirche Notre Dame de Lorette vorüberkam, sprach ich zu mir: „Sie ist noch da, aber die Gemeinde — sie ist nicht mehr."

Die grossen Boulevards haben sich ebenso verändert wie der Boulevard Extérieur. Schon lange existiert Tortoni nicht mehr. Tortoni! Welch ein Heer von Erinnerungen steigt bei dem Namen auf! Zu dem kleinen Kreis von Stühlen an der Ecke der Rue Taitbout pflegten vor dreissig Jahren alle grossen Künstler zu kommen, um ihren Absinth oder Wermut zu trinken. Dorthin zu gehn war eine heilige Handlung, wie wenn man in die Kirche ging. Manet und Charpentier fehlten dort nie, und Scholte — der furchtbare Chroniqueur, vor dessen Witz jeder Angst hatte — war immer da. Das Café Riche ist umgestaltet, modernisiert; es ist jetzt ganz weiss gestrichen, goldverziert, mit blendendem elektrischen Licht, eine Kapelle spielt beständig darin und improvisiert dieselben Rhapsodien, die sie schon seit zehn Jahren improvisiert.

Jeder, der Paris nicht gut kennt, muss auf den Gedanken kommen, dass die Pariser, wenn Tortoni eingegangen und das Café Riche einem kommerziellen Betrieb erlegen ist, sich anderswo Cafés ge-

sucht haben, um ihren Absinth zu trinken, zu schwatzen und ihre Zeitungen zu redigieren. Aber nein: die Pariser haben ihre Cafés verlassen oder sind von den Fremden daraus vertrieben worden. Der letzte Pariser, den man regelmässig vor seinem Café sitzen sehn konnte, war Catulle Mendès. Jeden Nachmittag konnte man ihn im Café Néapolitain an der Spitze seiner Gemeinde sehn; doch seine Jünger sind seit seinem Tode verschwunden. Er war das letzte Band zwischen der alten und der neuen Zeit.

Die neue Zeit scheint das Wirtshaus oder die Bar zu sein. London, Edinburg und Dublin haben umsonst davon geträumt, welche Verbesserung es bedeute, wenn Wirtschaften durch Cafés ersetzt würden; auf den grossen Boulevards dagegen vertreiben Wirtschaft und Bar die Cafés, und sie begegnen dort in grässlicherer Form als die ursprünglich englische: in protziger Aufmachung. Von der Strasse aus sieht man den marmornen Schänktisch mit dem im Strahle des elektrischen Lichts funkelnden Glas, die Wände sind mit blauen Kacheln und buntem Mosaik bedeckt, das Adam und Eva darstellt, und wo man es am wenigsten erwarten sollte, erblickt man einen mächtigen Mönch in blauer Majolika, der rittlings auf einem Bierfass sitzt.



PIERRE BONNARD, BOULEVARD. FARBIGE LITHOGRAPHIE — SAMMLUNG A. W. VON HEYMEL

Gewisse Teile von Paris sind durch eine sogenannte servitude geschützt, das heisst: der Höhe der Gebäude ist eine Grenze gesetzt. Das hat die Place de l'Opéra vor den amerikanischen Wolkenkratzern bewahrt. Ein solcher ist eben im Bau begriffen; aber die Front, die auf die Place de l'Opéra hinausgeht, wird sich der vorherrschenden Archi-

tektur einfügen. Das war das einzige Zugeständnis, das man erlangen konnte. Die Boulevardfront wird viele Stockwerke höher sein. So hat jede Strasse unter modernen Verbesserungen mehr oder weniger zu leiden gehabt. Die Rue de la Paix vielleicht am allermeisten. Unter den Geschmacksmonstrositäten nimmt das Hôtel Mirabeau ungeniert die erste Stelle ein. Eine Marmorfront aus verschiedenfarbigem Marmor und eine Marmorhalle, in der wahrscheinlich ein Springbrunnen plätschert, — man kann es sich leicht ausmalen, und es bedarf nur geringen Verstandes dazu, einzusehn, dass seine wohlfeile Grossartigkeit im Widerspruch steht zu der soliden, ausgezeichneten Architektur des zweiten Kaiserreichs. Die Place Vendôme, einst die elegante Wohnstätte des Adels während des ersten und zweiten Kaiserreichs, ist jetzt Hotels, Putzwarengeschäften, Damenschneidern und Antiquitätenläden ausgeliefert. Auf nähere Erkundigung erfuhr ich, dass nur ein Privatmann dort noch wohnt; alle übrigen haben ihre Häuser verkauft. Sehr bedauerlich, denn die Place Vendôme ist einer der schönsten Plätze Europas. Sie ist bis zu einem gewissen Grade durch die servitude geschützt, der Stil kann nicht geändert werden, und die schönen hohen Dächer, die sich von dem klaren Himmel abheben, bilden einen seltsamen Kontrast zu den Läden längs der Strassenflucht.

Die Architektur der Rue Castiglione ist erstes Kaiserreich, dreistöckige Häuser mit kleinen Dachstuben, die ein viertes Stockwerk bilden. Diese Mansarden stehn in schönem Ebenmass zu den Fenstern, Thüren und der Strassenbreite. Die servitude bewährt sich, der Stein kann nicht angerührt werden. Aber an einer Stelle hat man ein hohes Dachgeschoss angebracht; dies bedeutet eine so offenkundige grobe Verletzung aller Proportionen, dass man sich mit dem Gedanken abwendet, der Sinn für Proportion sei der Welt unwiederbringlich verloren gegangen. Andres ist aufgekommen: Eisenbahnen, Automobile und vielleicht Flugmaschinen, doch ob zum Guten oder Schlechten — ein Sinn ist abhanden gekommen, „der Sinn für Proportion", murmelte ich, als ich über die Strasse in den Tuileriengarten ging. Eine plötzliche Eingebung trieb mich hin; denn ich hatte an dem Morgen gelesen, Bullier solle verkauft werden. Und ich dachte an die alten Gärten, wo ich als Schüler der Beaux Arts so oft hinging, wo ich mit Gott weiss wievielen Grisetten getanzt hatte. Konnte es wahr sein: Bullier sollte niedergerissen werden? Wäre Paris noch Paris ohne Bullier?

Ich fragte mich, ob die kommerzielle Umwandlung meiner geliebten Stadt bei der Rue de Rivoli enden werde, und schritt über die Seine. Dabei sagte ich, was jeder sagt, wenn er über einen Fluss geht: „Das Wasser da ist immer geflossen, nur wir ändern uns." Die Bücherstände — sind sie auch verschwunden? fragte ich mich. Nein, sie waren noch da, und die Kais schienen auch so ziemlich die gleichen. Endlich, endlich komme ich nach Paris.

In der Rue du Bac wurde allgemein Französisch gesprochen. Eine wahre Erlösung, das vertraute Idiom wieder zu hören nach dem Sprachengeplapper in der Rue de Rivoli! Da sah man Frauen in peignoirs, mit Körben am Arm, um Einkäufe in den Läden zu machen. „Das ist Paris", sagte ich, „das Paris, das ich seit langem kenne." Auch die Gesichter waren französisch. Ich prüfte sie scharf, als ich so dahinging, und bog in die breite Strasse ein, die zum Odéon führt. Bisweilen vergisst man den Namen einer Strasse, in der man das Aussehn eines jeden Hauses kennt. Da ist das Restaurant Foyeau. Es rief mir die alten Zeiten zurück. Ich ging um die Galerien des Theaters herum, voller Freude, den Luxembourg-Garten wiederzusehn. Und ich brauchte nicht weit zu gehn, da stiess ich auf einen Anblick, der mich mehr an das alte Paris gemahnte als alles, was ich in der Rue du Bac gesehn: ein Student mit langem Haar schlenderte in der bleichen Septembersonne dahin und las im Gehn. Der Anblick war so erfreulich, dass ich der Versuchung, den Studenten anzusprechen, nicht widerstehn konnte. Eine ganze Woche war ich in Paris gewesen, ohne Französisch zu hören. Von einem wahren Heisshunger gepackt, es wieder zu hören, sagte ich zu ihm: „Si vous êtes du quartier latin, peut-être — —" Ich erfuhr von ihm, dass Bullier nicht abgerissen werde, sondern wieder erstehn solle mit allen möglichen neuen Herrlichkeiten, neuen Reizen. Die Nachricht klang so angenehm, dass ich im Augenblick vergass, was mit den neuen Reizen gemeint war. „Das bedeutet doch nur", sagte ich, nachdem wir fünf Minuten zusammen geplaudert, „die Verschacherung des Quartier latin". Und ich erzählte ihm vom Quartier Montmartre, und wir schieden voneinander mit dem Ausdruck des Bedauerns, dass es sehr bald keine Pariser mehr geben werde, da es der Ehrgeiz aller Fremden sei, nach Paris zu kommen, und der Wunsch aller Pa-

riser, auf dem Lande zu leben.

Meine Gedanken wurden trauriger. Die Schönheit des Luxembourg-Gartens lag vor mir, ich war inmitten eines Schauspiels aus alter Zeit, das sich ewig gleich blieb. Ein alter Priester sass in der Sonne und las sein Brevier. Ich kam mir vor wie Julian Apostata, als er auf seinem Zuge gegen die Parther unterwegs alle Tempel zerstört und keine Spur von dem früheren Gottesdienst übrig fand bis auf einen alten Priester, der auf einigen verfallenen Stufen sass und eine Gans in seinem Schosse hielt, die er als Opfer darbringen wollte. Ein wenig weiter begegneten mir drei Nonnen, alte, rüstig ausschreitende Frauen, die inmitten des Blätterregens lachten. Eine lief plötzlich vor den andern her und streckte die Hand aus, um ein fallendes Blatt zu erhaschen. Die drei alten Frauen erinnerten mich an Botticellis weibliche Gestalten, die ihren schwermütigen Tanz in dem Frühlingswald aufführen. Ein Bauer oder einer, der aussah, als ob er von einem Kornfeld komme, sass in einem sonnigen Winkel, mit der Hand vor dem Gesicht, in einer Haltung, die tiefe Niedergeschlagenheit oder philosophische Ruhe ausdrückte. „Woran mag er wohl denken?“ fragte ich mich, und ein alberner Vers, den ich am Abend vorher in Richepins Stück „Le Chemineau“ gehört hatte, fiel mir wieder ein: „Il songe aux blés fauchés qu'on ne fauchera plus“. Beifallssalven hatten diesen blödsinnigen Vers empfangen. Ich musste lachen über die Beschränktheit, die man sogar in der Stadt antrifft, welche lange als die witzigste auf der Welt galt. Im Weitergehn suchte ich, halb unbewusst, ein unvergessenes Stück Mauer, das im Schatten der Bäume versteckt lag. Plötzlich entdeckte ich es, und es schien wundervoller denn je im traurigen Glanz der Herbstsonne. Ein grosser Neptun goss aus seiner Urne Wasser in die kühlen Nischen des Steinmauerwerks; unter ihm umschlang eine Naiade einen jungen Mann so gierig, wie sie ihn vor dreissig Jahren umschlungen hatte. Die roten Blätter rieselten in das Steinbecken, regungslos hing der Goldfisch in dem stillen Wasser, ein wenig roter noch als die Blätter. „Wie schön ist all das!“ sagte ich. Wie schön sind die hohen Dächer! Unser Wort „Schloss“ beschwört Bilder von Burggräben, Fallgattern und Raubrittertum, das französische Wort „château“ gemahnt an die grossen Könige Frankreichs: wir sehn die gelockten Perücken über ihre Schultern fliessen, sehn die Spazierstöcke mit goldnem Knauf in ihren Händen und ihre schönen Frauen in Reifröcken durch die säulengeschmückten Gartenanlagen schreiten. Die grosse monarchische Epoche hat ausgelebt, das Schloss ist jetzt ein Museum, Eigentum des Publikums.



PIERRE BONNARD, STRASSE IN PARIS. FARBIGE LITHOGRAPHIE
SAMMLUNG A. W. VON HEYMEL

Der Gedanke, hineinzugehn und die Bilder zu betrachten, fuhr mir durch den Sinn; aber das Wetter war zu herrlich zum Bilderbetrachten, und der Minister der schönen Künste hat zu viele schlechte Skulpturen in seiner Galerie angesammelt. Ich blieb also draussen und bewunderte die hohen Dächer und die säulengeschmückten Gartenanlagen mit ihren Herbstblumen: Geranien, Begonien, Dahlien, die, bald dem Tode geweiht, über den Rand der Vasen hingen. „Noch ein paar Tage, dann sind

sie dahin", sagte ich; „auch die Sonne geht von uns, diese flüchtige, fahle Herbstsonne. Noch zwei oder drei Wochen sonniges Wetter, und dann Winter. Aber in meinem ganzen Leben habe ich nicht intensiver gelebt als heute Morgen, da ich die Stätten aufsuchte, die sich vor Jahren meinem Gedächtnis eingeprägt. Auch die Schwermut hat Freuden. Wir Menschen in vorgeschritteneren Jahren vermengen die Freude mit unsrer Trauer, und jetzt ist es Zeit zum Frühstück. Ich muss im Quartier frühstücken. Wo könnte ich das besser als bei Foyeau?"

Eine französische Omelette, ein Hühnerflügelchen, ein halbes Liter französischen Weins, eine Tasse Kaffee, eine Zigarre und dann die Rechnung. Noch in der Erinnerung an die alte Zeit befangen, bat ich den Kellner „pour la note". Er sah mich einen Augenblick erstaunt an und übertrug dann mein Französisch in seinen besondern Jargon, indem er der Kassiererin zurief: „L'addition".

„Vermutlich", sagte ich mir, als ich aus dem Café ging, „bin ich einer der Letzten, die in einem Café la note verlangen."



PIERRE BONNARD, STRASSE IN PARIS. FARBIGE LITHOGRAPHIE
SAMMLUNG A. W. VON HEYMEL



CHRONIK

QUALITÄT

Was ist Qualität?

Auf diese Frage weiss selbst der im Gebiete der Kunst Heimische keine klare Antwort; sie ist fast so dunkel wie jene hamletartige Frage des Pilatus: „Was ist Wahrheit?“

In den letzten Wochen ist dieses Thema wieder besonders aktuell gewesen. In dem Streit um die Florabüste des Kaiser Friedrich-Museums konnte man, soweit es nicht ein politischer Kampf gegen Bode war*, von wohlmeinenden Kunstfreunden die plausibel klingende Forderung aufstellen hören, es müsse bei dem vielumstrittenen Bildwerke vor allem auf die Qualität gesehen werden und es sei die Frage nach der Entstehung als etwas Sekundäres zu behandeln. Bei der Prüfung dieser Forderung hat es sich aber gezeigt, dass, wenn es kaum Autoritäten, ausser Zeit und Zufall, giebt, die überzeugend beweisen können, wes Landes und welcher Art die geheimnisvoll lächelnde Flora ist, dass es dann auch ebensowenig Einen giebt, der die Qualität des Werkes über jeden Zweifel hinaus bestimmen könnte und dass man auch nach dieser Seite auf die endgültige Formulierung der Zeit warten muss.

Hier vernehmen wir zweifelnde Stimmen: „So wird in einer Zeitschrift gesprochen, die den Ehrgeiz hat, nur die Qualität in der Kunst zu vertreten?“ Ja, so sprechen wir, von denen mancher Leser vielleicht ein abschliessendes Urteil erwartet. Mit tiefer Bescheidenheit bekennen wir uns zu der Überzeugung, ohne dadurch an unserem Ziel aber irgendwie irre zu werden, dass es ganz einwandfreie, ganz absolute Urteile über Kunstqualität überhaupt nicht giebt.

Dass jeder Einzelne sein Urteil für richtig und auch wohl für absolut hält, ist eine That des Selbsterhaltungsgefühls; dennoch ist jedes, ja, schlechterdings jedes Urteil irgendwie determiniert. Und damit auch präokkupiert. Nicht zwei Künstler oder Kunstkenner haben wir gesprochen, die im Urteil über die Florabüste vollständig übereinstimmten. Waren sie einig in der Anerkennung oder Verurteilung, so gingen sie weit gleich auseinander, wenn das Warum diskutiert wurde oder die Frage, mit was für einem Werk man es denn zu thun habe. Es zeigte sich, dass die Einen, ohne es zu wissen, von der Anschauungsweise der Kunstgeschichtsschreibung präokkupiert sind, und dass die Anderen einem Ideen-

* In Paranthese: welchen vernünftigen Entzweck dieser Kampf haben soll, bleibt unerfindlich. Wenn es nun wirklich gelänge, Bode zu „stürzen“? Soll dieser Mann, der manchen Fehler starker Begabungen und rücksichtsloser Willensmenschen hat, dem das deutsche Kunstleben aber Unendliches verdankt und der vor den immer nach Persönlichkeiten Rufenden nun doch wirklich einmal als eine wertvolle Persönlichkeit dasteht, soll diese autokratische Renaissancefigur wirklich einem gleichgültigen Verwaltungsgeheimrat aufgeopfert werden?

zwange des Modernismus erliegen, dass man dort meistens im Banne der Museumsatmosphäre und der Offizialität steht und hier unter der Suggestion einer prinzipiellen Oppositionslust. Von vornherein wird das Problem von den verschiedenen Standpunkten aus begriffen, wohin Beruf, Neigung und Anlage die Interessenten gestellt haben.

Was ist Qualität? Wäre diese Florabüste ein echter Leonardo, so brauchte sie gar nicht ein Meisterwerk zu sein; sie wäre den doppelten Preis dann wert, schon um ihrer Merkwürdigkeit willen. Wäre sie ein echter Lukas, so wäre sie nicht den zwanzigsten Teil der bezahlten Summe wert, selbst wenn sich die wahrscheinlich durch Überarbeitung oder Nachahmung banalisierte und versüsslichte, aber unzweifelhaft noch jetzt vorhandene Mystik dieses Bildwerks tiefer noch ins Gefühl des Betrachters hineinlächelte. Den Menschen ist das Schöne und Vollkommene nie etwas Absolutes; es ist ihnen vielmehr zu grossen Teilen etwas Symbolisches. Es ruht auf dem ewig fliessenden, auf dem sich von Zustand zu Zustand entwickelnden Gefühl. Ein Meisterwerk des blutigen Dilettanten Lukas — wenn es so etwas geben könnte — würde nie ein Symbol sein; sehr wohl aber wäre selbst ein schlechter Leonardo eines. Die Sixtinische Madonna wäre nicht berühmt, und der Menge kaum bekannt, wenn sie Raphaels einziges Werk wäre; und es hat sicher um 1840 nicht einen einzigen Kunstkenner gegeben, der Menzels Kuglerillustrationen so werten konnte, wie wir es heute thun; denn Niemand konnte diese Zeichnungen damals schon in der Verklärung sehen, die unsere Kenntnis von Menzels gleichnishaft gewordenem Gesamtwesen nun um sie breitet. Wenn nun aber ohne solches Symbolgefühl das Schöne nur unvollkommen gewürdigt werden kann, wie kann es dann absolute Qualitätswertungen geben? Schönheitsempfindung ist doch nicht allein ein physiologischer Vorgang. Aber selbst wenn es so wäre: wie verschieden reagieren die Menschen sogar rein physiologisch!



HUMBOLDTSCHES ERBBEGRÄBNIS IN FALKENBERG BEI BERLIN. 1795

Andererseits hat dennoch jeder rechte Kunstfreund, ohne dass er je zur absoluten Wertung vordringt, mehr oder weniger Einsicht ins Wesen der Qualität. Auch hier ist die Wahrheit unter Alle ausgeteilt und alle Urteile zusammen geben erst das endgültige Urteil. Der Eine hat natürlich mehr davon, der Andere weniger; doch handelt es sich auch wirklich nur um ein Mehr oder Weniger, nicht um absolutes Recht und Unrecht. Es giebt Kunstbeurteiler, die fast immer das Rechte treffen, und andere, die sich eigentlich permanent irren. Auf wie schwanker Gefühlsgrundlage das Urteil in jedem Fall aber steht, zeigt sich dann gerade in einem Fall wie in dem der Florabüste, wo es sich um Probleme der Fälschung oder Nachahmung handeln kann. Es ist keineswegs eitel, wenn nun leidenschaftlich die Echtheit dieser Büste untersucht wird. Denn die Forderung nach dem Symbolhaften tritt so wieder hervor; zum Genuss des Schönen, zur Empfindung für Qualität gehört nun einmal das Wissen um das Organische des Kunstwerks. Kant nennt es das „intelektuelle Interesse am Schönen". Es sträubt sich etwas in Einem, ein Qualitätsurteil zu fällen, solange ein Zweifel bleibt, ob man vor einem Originalwerk steht. Niemals noch hat sich Jemand vor der Kopie eines Meisterwerkes begeistert; wenn er wusste, dass es eine Kopie ist, wurde sein Interesse gleich mehr wissenschaftlich. Darum hat im Streit um die Florabüste vor der Hand noch der Prüfer der Herkunftsmerkmale das Wort. Erst wenn er zu einem unzweideutigen Resultat gekommen ist, können wir uns des feinen aber freilich auch etwas unpersönlichen Charmes dieses merkwürdigen Werkes naiv erfreuen. Denn naiv kann man in diesem Fall erst wieder werden, wenn es nicht mehr Rätsel zu raten giebt. Und Naivität ist doch Voraussetzung jedes gerechten Urteils.

Der Frage: was ist Qualität? ernsthaft nachzudenken, wäre Vielen nützlich. Nicht nur einem Mann mit so schlechtem Urteil wie Anton von Werner, der in einer Rede an seine Schüler kürzlich wieder in seiner subalternen Weise von seinem Bourgeoiskunststandpunkt aus über moderne Kunst gerichtet hat, sondern auch einem Kunstschriftsteller, zum Beispiel, von so exzeptionellem Qualitätsgefühl wie Meier-Gräfe. Wohin das lebendigste Qualitätsgefühl sich verirren kann, wenn es nichts von seiner Relativität weiss, dafür giebt uns dieser ungemein begabte und oft bis zur Selbstaufopferung ideal wollende Mann Beweis auf Beweis. Er bewegt sich nur noch in Übersteigerungen, handle es sich nun um eine rühmenswerte Arbeit für Marées, um eine Analyse der Böcklinschen Kunst, um eine Rettung Grecos (die in einem sehr

temperamentvollen aber schlecht gearbeiteten Buch über Spanien versucht worden ist), oder um die Entthronung des Velasquez; und er verfällt, bei all seinem reichen ja, vorbildlichen Instinkt für das Richtige, dem Grundirrtum, man könnte Qualitätswerte mathematisch beweisen. Er stellt seine nicht geringe und der Nation ganz gewiss nützliche Lebensarbeit selbst in Frage, weil er nicht sehen kann und nicht sehen will, dass die „Wahrheiten", die er verkündet, nur zum Teil allgemein gültig sind, dass auch sie von der Ruhelosigkeit seines Subjekts gefärbt sind und es sein müssen.

Der unausgesetzte Kampf um Qualitätswertungen, den wir erleben, beweist schon die Unmöglichkeit endgültiger Formulierungen; doch beweist er auch, wie wichtig dieser Kampf der Menschheit ist. Es giebt Etwas, was man die Ethik der Qualität nennen könnte. Der Menge bleibt diese Ethik freilich ewig verborgen; sie kann nicht einmal versuchen, lebendig objektiv zu werten, sondern muss sich durchaus an Konventionen halten. Darum ist sie immer Sklave der Zeittendenzen und Denen feindlich gesinnt, die sich mit Hülfe des Qualitätsurteils über diese Tendenzen hinausschwingen möchten.* Aber es ist dieses Wollen schliesslich des Opfers wert, das Unpopularität heisst. Gelangt man auch niemals zur absoluten Wahrheit, so kann man sich ihr in Augenblicken doch stark nähern und in diesen Augenblicken dann Höhepunkte des Lebens geniessen, deren Glück der stets Absichtsvolle nicht einmal ahnt. Denn es giebt immerhin eine Menge von Kriterien zum Erkennen der Qualität, vor allem wo es sich um Werke der Gegenwart handelt. Es giebt einen Weg, das Qualitätsgefühl zu erziehen und es nach Möglichkeit von seinen vielen Determinationen zu reinigen: es ist der Weg zur Unabhängigkeit. Zuerst mache man sich unabhängig von den äusseren Gewalt, von der Autorität, vom Interesse, von den Moden, Vorurteilen und Suggestionen; sodann aber hat man sich auch in sich selbst frei zu machen, frei von Eitelkeit, Selbstliebe, Trägheit, Autoritätswahn, Eigensinn und Originalitätssucht. Die Künstler sind darum die feinsten Qualitätsempfinder, weil sie die freiesten Menschen sind; sie sind die einseitigsten Qualitätsempfinder, weil sie die eigensinnigsten Menschen sind. Auch bei strengster Selbstzucht wird man es ja nie zu vollkommener Unabhängigkeit nach allen Seiten bringen; aber man wird, wenn diesem Wollen das Talent gesellt ist, dem Wesentlichen Dessen, was wir Schönheit und Vollkommenheit nennen, doch so nahe kommen, wie es menschlicher Gebrechlichkeit immer möglich ist.

Karl Scheffler

* Sehr beachtenswert ist in diesem Bezug die Thatsache, dass auf dem Kunstmarkt oft ein richtiges Gefühl für Qualität entschieden herrscht. Man denke z. B. daran, mit welcher feinen Witterung sich der amerikanische Kunstmarkt von den Defregger, Knaus, Vautier, Lenbach usw. ab- und dem französischen Impressionismus zugewandt hat. Auf dem Kunstmarkt wird die Qualität in Kapital umgesetzt; ohne Sentiment und Vorurteil, weil diese bequemen Eigenschaften dort zu teuer kommen würden.

CORNELIUS GURLITT

Cornelius Gurlitt, Geheimrat und Professor an der Technischen Hochschule in Dresden, hat am 1. Januar sein sechzigstes Jahr vollendet und bei dieser Gelegenheit allerlei Ehrungen überstehen müssen. Ich sehe im Geist seine überlegen lächelnde Miene: er hat sich sein Leben lang den Luxus gestattet, nur immer seine eigene, Meinung zu vertreten und Opposition zu machen gegen die ewige Krankheit künstlerischer Jurisdiktion, und er war stolz auf diesen Trieb des Sichdurchsetzens; aber wenig fragte er nach dem Effekt, den seine individuelle Arbeit an der Entwicklung künstlerischer Anschauungen auf die „Welt" machen könnte: in diesem Punkte war er bescheiden. Sein impulsives Temperament — ein glückliches Familienerbe — hat nie nach rechts und links gefragt, hat nie seine Meinungen modifiziert oder widerrufen. Er hat auch niemals Dogmen aufgestellt, sondern immer nur Bücher der Zeit schreiben und die Eindrücke schildern wollen, die er von den fortlaufenden Ereignissen unserer Kunstgeschichte empfing. Darum war er stets und ist er ein begeisterter Freund der Jugend, des „letzten Bootes". Diesem Kunstprofessor war Sehen und Erleben ein und alles. Seine Werke sind nicht literarische Destillate, sondern Ergebnisse unmittelbarster Anschauung. Als sein Bruder Fritz noch lebte und für die Arbeit der Modernen wirkte, da war Cornelius sein Lehrer und Sozius im Geiste; die Praxis des modernen Kunsthandels verdankt ihm die entscheidende Richtlinie. Von der Historie der Baukunst aus gelangt er zu künstlerischer Universalität: er war ebenso tief eingedrungen in die Antike, die Gotik, in die Renaissance, ins Barock wie etwa in den französischen Impressionismus, ins dekorative Präraffaelitentum, in die englische Porträtkunst. Zum Hüter der Landeskunstdenkmäler bestellt, war er im gleichen Masse ein hartnäckiger Beschützer des Alten, wie ein fanatischer Bahnbrecher für die neuen Kunstwerte, die die Zukunft im Schosse tragen, für die suchenden und bestrittenen Begabungen, ein Feind des Zopfes und einer Vergangenheitsanbeterei, die dem künstlerischen Zeitgeist Steine in den Weg legen möchte. Sein wichtigstes Buch: „Die deutsche Kunst" im neunzehnten Jahrhundert (dritte Auflage, bei Georg Bondi, 1909) ist eine Kulturbilanz und zugleich eine Bekenntnis- und Kampfschrift. Wir wünschen Sie noch lange so zu sehen, lieber Gurlitt, — unter der Avantgarde, auf Vorposten!

Julius Elias.



D. CHODOWIECKI, DIE HEIMFÜHRUNG DER BRAUT. AUKTION PAUL HELM, BEI AMSLER UND RUTHARDT

KUNSTAUSSTELLUNGEN

Bonn. — Das ***Provinzial-Museum*** hat bisher ein etwas abseitiges Dasein geführt; wirklich vertraut war es nur den Archäologen und Anthropologen. Der Grabstein des Marcus Caelius, der im Teutoburger Wald gefallen ist und der Neanderthaler Fund: das waren die Baedekersterne. Der Kunstfreund, wie ihn uns in Ideal-Ausgabe soeben Herr Dr. Pauli in den Süddeutschen Monatsheften vorstellt, hat in Bonn den Bauten des Mittelalters und der glänzenden Architektur der Kurfürstenzeit gewiß mehr Aufmerksamkeit geschenkt, als dem musealen Besitz. Das ist nun mit einem Schlage anders geworden. Nach Fertigstellung des Erweiterungsbaues vermag das Provinzialmuseum besser als bisher den Wettstreit mit den grossen lokalen Sammlungen der Rheinprovinz aufzunehmen, die es in vielen Dingen übertroffen haben. Wir haben eine ansehnliche Galerie: die Sammlung Wesendonk, die nunmehr in ihrer ganzen Ausdehnung, mit Ausnahme der sechs Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum von Berlin, als Leihgabe an die Stadt Bonn übergesiedelt ist; dann aber präsentieren sich auch die antiken Kunstschätze, da Raum gewonnen ist, bei weitem vorteilhafter als früher. Die Steindenkmäler, die Bronzen, Terrakotten, Gläser, der Schmuck, vieles aus Ausgrabungen des Museums gewonnen, geben in ihrer Gesamtheit ein farbenreiches Abbild der Römerherrschaft am Rhein. Aus dem fränkischen Zeitalter findet man erlesene Schmucksachen; es ist ganz überraschend, wie hier in der Materialbehandlung höchst moderne Tendenzen der Goldschmiedekunst vorgeahnt sind. Das christliche Mittelalter ist im Verhältnis zur antiken Abteilung der Zahl nach erst schwach, aber doch mit einer Reihe von recht beachtenswerten Werken vertreten; unter den Elfenbeinen, Emails, den Hervorbringungen der Metallkunst sind Köstlichkeiten, die hier, wo sie nicht in Masse auftreten, Manchen vielleicht zum längeren Verweilen auffordern werden als in den eigentlichen Kunstgewerbe-



CURT HERRMANN, LANDSCHAFT — AUSG. BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

museen. Aus der plastischen Abteilung ist hier der Kopf einer vielleicht mittelrheinischen, stark französisch beeinflussten Sandstein-Madonna, die ehemals beim Bürgermeister Thewalt in Köln war, abgebildet. (Siehe das Titelbild, Phot. Dr. Stoedtner. Berlin.) Aber die Gemäldesammlung ist doch der Teil des recht umfangreichen Museumsgebäudes, der sich am geschlossensten darstellt. Durch die kleine, aus niederländischen und rheinischen Gemälden bestehende Sammlung des Provinzialmuseums selbst und durch gute Leihgaben der königlichen Museen an die Universität (bisher im kunsthistorischen Institut), konnte die Sammlung Wesendonk nach der Seite der „Primitiven" hin abgerundet werden: das Ganze giebt einen fast lückenlosen Überblick über die Entwicklung der Malerei seit der Giotto-Zeit. Das klingt wie „Lehrsammlung", aber es ist nicht so gefährlich. Durch die hübsche Ausstattung der durchweg — mit Ausnahme des obligaten italienischen Oberlichtsaales — mit Seitenlicht versehenen Räume und ein Farbe und Form betonendes Hängen der Bilder konnte ein auch Anspruchsvolle befriedigender Gesamteindruck hervorgerufen werden. Einzelne Meisterwerke hängen bei den frühen Niederländern, den Deutschen Vlamen, Italienern; aber in den holländischen Sälen konnten Qualitätsstücke vereinigt werden, die auch einer Galerie ersten Ranges zur Zierde gereichen würden. Jakob van Ruisdael, Jan van Goyen, Jan Wynants sind unter den Landschaftern, Mierevelt, Terborch, Netscher unter den Bildnismalern, Es. Boursse, J. M. Molenaer, Qu. G. Brekelenkam, H. M. Sorgh mit ganz besonders gelungenen Schöpfungen als Künstler des Interieurs und der Anekdote vertreten. Gerade, weil Überfüllung und Monotonie vermieden werden konnte, wirken diese Kabinete eher werbend für die heute so Vielen fremd gewordene bürgerliche Kunst der holländischen Kleinmeister als die mit gebräunter Leinwand vollgehängten Räume in manchem viel bedeutenderen Museum. In Bonn sehen die auf hellem Stoff hängenden Gemälde selbst der enragiertesten Lokalfarbenverächter gar nicht mehr so rettungslos braun aus: alles erscheint toniger und reicher nüanciert.

Otto und Mathilde Wesendonk, denen diese Sammlung in erster Linie verdankt wird, haben ihre letzte Ruhestätte auf dem Alten Friedhof gefunden. Selbst in Bonn wissen nur sehr Wenige, dass der trauernde Genius auf ihrem Grabe ein Werk Adolf von Hildebrands ist.

Walter Cohen

Curt Herrmann bewies bei *Paul Cassirer* mit feinem Nachdruck, dass seine hingebend entwickelte Malerei eine im besten Sinne dekorative Kunst ist. In dem mit hellem Grau bezogenen Raum hatte er eine Anzahl seiner Bilder ausserordentlich wirkungsvoll arrangiert, dergestalt, dass jede Wand eine Einheit bildete und dass man kein Bild hätte entfernen dürfen, ohne eine Lücke zu reissen. Diese Fähigkeit Curt Herrmanns sollten sich Architekten vornehmer Speisezimmer oder Salons zunutze machen. Man könnte sich sehr wohl denken, dass eine Anzahl der Bilder dieses Malers, in helle Holzgetäfel etwa eingelassen, den Raum sehr lebendig schmücken. Damit ist schon gesagt, worin der Wert solcher Arbeiten besteht. Er liegt nicht eigentlich in der höheren Richtigkeit der dargestellten Natur und es ist darum nicht jedes Bild für sich ein neues Erlebnis, sondern er liegt im Ornamentalen. Diese neoimpressionistischen Bilder sind in ihrer Art freilich als Naturschilderungen auch wahr; aber das ist in ihnen das Sekundäre. Vor allem sind es Farbenbuketts in warmen



CURT HERRMANN, GARTEN — AUSG. BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

oder kalten Tönen. Zwei Schneelandschaften, ein sommerliches Gartenbild und ein Fischstilleben sind zusammengestellt, und die vier geben erst, im Zusammenklang der kühlen grauen und der brennend warmen Farben, die rechte dekorative Ensemblewirkung. Man findet viel Feines, viel Stilgefühl innerhalb einer an sich nicht eben grossen Absicht. Als Zeugnisse einer sehr ernsthaften Selbsterziehung und eines systematisch kultivierten Talents nötigen diese neuen Arbeiten, mehr noch als die früheren, durchaus zur Achtung. Zudem hat Curt Herrmann in die Cassirerschen Ausstellungsräume eine Nuance moderner Ausstellungskunst gebracht, die höchst angenehm berührt und soigniert wirkt, ohne irgendwie wienerisch zu sein. —

Über Kardorff, Alois Metz, den beiden Feiks und Fritz Rhein, die zu gleicher Zeit in demselben Kunstsalon ausstellten, ist bei dieser Gelegenheit nichts Entscheidendes zu sagen. Kardorff hat schon Besseres gezeigt, Fritz Rhein ist leichter und luftiger in Technik und Auffassung geworden, Alois Metz mit seinem thomaartig soliden Naturell hat sein eigentliches Gebiet noch nicht gefunden und die beiden Feiks sind noch mitten im Sturm und Drang. Es wird gerecht sein, von allen fünf Künstlern Abschliessenderes erst zu sagen, wenn sie einmal etwas weniger zufällig Anmutendes ausgestellt haben.

CURT HERRMANN, WINTERLANDSCHAFT
AUSG. BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

Bei *Fritz Gurlitt* gab es ein paar breit gemalte Landschaften von Trübner, Produkte eines meisterlichen Malrezeptes und eine Reihe von Arbeiten A. Kämpfs.

Über A. Kämpf wird einmal ausführlicher zu sprechen sein. Er ist, als ein Künstler der Mitte, als ein akademischer Moderner, eine Erscheinung, die, um ihres äusseren Einflusses willen, bedeutungsvoll wird. Für dieses Mal sei nur seine Anwesenheit konstatiert.

Im Gedächtnis blieb, aus einer Kollektion von französischen Bildern der Fontainebleauschule, ein Winterbild von Courbet. — K. S.

Die Stadt Berlin besitzt keine schönen Brücken, weil die Spree an keiner Stelle fast die orientierende Bedeutung gewinnt, die dem Fluss und seinen Uferstrassen in anderen Städten zukommt. Hier wird das Wasser als feindliches Element nur empfunden, das den Verkehr hindert und unnötige Kosten verursacht, weil es die Häuserblocks zerschneidet und hemmend den Trakt der Strassen durchbricht. In Berlin würde man am liebsten die Spree zuschütten und den gewonnenen Boden als Bauland verkaufen. Darum auch sind die Berliner Brücken architektonisch belanglos und an keiner Stelle fast mehr als notwendige Verbindungsstücke der durch den Flusslauf getrennten Strassenzüge. Zu den letzten Projekten, die Alfred Messel bearbeitet hat, gehört die nahe dem Stralauer Thor gelegene Brommy-Brücke, die eben jetzt fertiggestellt und dem Verkehr übergeben worden ist. Der Architekt erkannte den ganzen Reiz der Aufgabe, erfüllte sie mit dem lebendigen Geist seiner Gestaltungskraft und schuf ein Werk, das dem ganzen Stadtteil zum Orientierungspunkt wird. Die Brücke bildet, ähnlich wie der Platz, eine Cäsur im Strassenbild: sie bietet räumliche Eindrücke. Sie ist nicht nur Fahrbahn, sondern Aussichtspunkt, und hält, wenn auch für wenige Minuten nur, den eilenden Passanten fest durch die Ausblicke auf die Flusslandschaft zu beiden Seiten. Messel überspannte den Flusslauf mit drei flachen Steinbogen in wuchtiger Rustikaquaderung und legte über den beiden Strompfeilern kleine überdachte Ausgucke an, die ein Zurücktreten von der Fahrbahn und damit ein von dem Fussgängerverkehr ungehindertes Geniessen des vom Wasser belebten Stadtbildes gestatten. Diese vier Ausgucke sind neben den wenigen Bildhauerarbeiten Taschners, den Schlusssteinen der Bögen und den Puttengruppen an beiden Seiten der Eingänge die einzigen Formen, durch die der architektonische Grundgedanke zum Kunstwerk erhöht und aus dem bloss Nützlichen ein Schönes gemacht wurde. Messels Brommy-Brücke ist neben der Schlossbrücke Schinkels die schönste Brücke Berlins geworden.

W. C. B.

Dresden. — Im *Kunstsalon Arnold* fand eine Ausstellung von Arbeiten Richard Drehers statt, das Ergebnis des Villa Romana Jahres. Dreher ist viel freier und reicher geworden, farbiger und zugleich einfacher, seinem Wesentlichen näher gekommen. Der Einfluss

van Goghs ist mehr und mehr assimiliert, die Kraft des persönlichen Erlebens zugleich freier. Jedenfalls macht die Ausstellung einen vortrefflichen und zukunftverheissenden Eindruck. — P. F.

Zum Direktor der Dresdener Galerie ist Dr. Hans Posse, der frühere Assistent des Berliner Kaiser Friedrich-Museums, ernannt worden. D. Red.

Köln. Es gab zu Ende des Jahres einige bescheidene Kunstereignisse. Die hierorts ansässigen Künstler hatten sich zu dem *„Kölner Künstlerbund“* zusammengeschlossen und stellten im *Kunstverein* eine hübsche Kollektion aus, mit manchen guten, vereinzelt auch starken Sachen. Tieferes Stilwollen sah man bei Wildermann und erfreulicher noch bei den vielseitigeren Weinzheimer, einem jugendlichen homo novus. Der delikate Kolorismus Lindemanns gesellte sich als angenehme Nuance hinzu. A. Neven Du Mont †, der in England seine zweite Heimat gefunden, war im *Kunstgewerbe-Museum* mit einigen ausgezeichneten Porträts vertreten; mit einer grösseren Gedächtnisausstellung sodann im *Wallraf-Richartz-Museum*, wo man in ihm den Künstler einer subtilen Geschmackskultur erkannte. Seine kleinen Landschaften mit bewegter Staffage verraten mehr Selbständigkeit und wirkliche Kunst, als die meisten dieser — ohne die englische Linie der Van Dyck-Whistler-Sargent nicht denkbaren — Porträts allzuschöner Frauen und Kinder.

A. F.

Prag. — Die Künstlervereinigung *Manes* arrangierte eine Ausstellung unter der Devise „Skizze“. Wie nichts anders zu erwarten war, fand sich hier eine Unmenge von Material vor, von dem nur ein geringer Bruchteil Interesse bot. Anspruch darauf haben die Blätter von Nikolaus Alesch, der mit zarten Konturen und verblasener Farbe kleine Meisterwerke gebildet hat, sowie der Maler und Radierer Simon, Paris, den ich an dieser Stelle schon besprochen habe. Von den Plastikern fand Josef Maratko am meisten Beachtung. In seinen Akten ist Bewegung, Individualität und gesunder Sinn.

U. R.

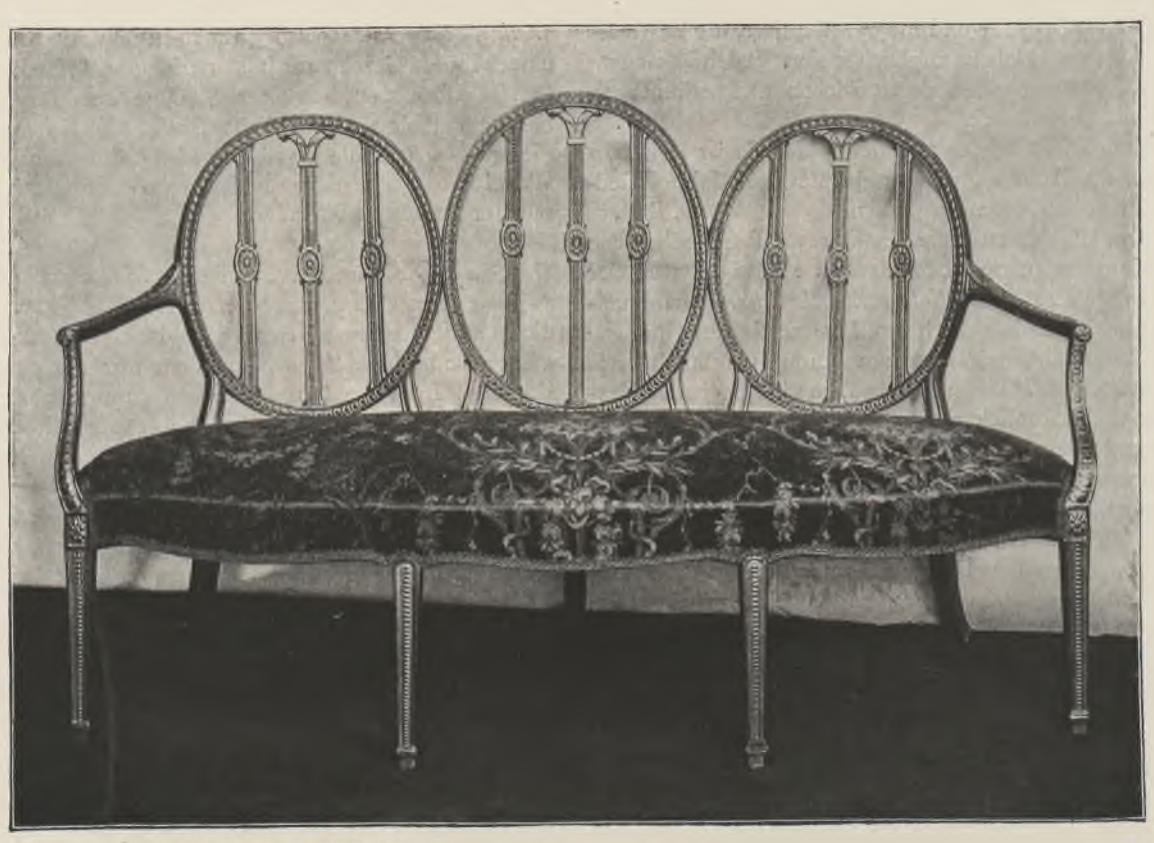
AUKTIONSNACHRICHTEN

Berlin. Im Kunstantiquariat der Firma *Amsler und Ruthardt* findet am 1. Februar und an den folgenden Tagen die Versteigerung der Sammlung Paul Helm-Hamburg statt, deren Katalog 390 radierte Blätter von Chodowiecki nennt und in der sich schöne und seltene Blätter von Zorn, Whistler, Rops, Stauffer-Bern, Liebermann, Klinger, Israels usw. in verschiedenen Techniken und vor allem auch viele graphische Arbeiten von Menzel befinden. K. S.

Frankfurt a. M. — In *Rudolf Bangels Kunsthandlung* finden im Februar und März folgende Auktionen statt: vom 2. bis 4. Febr. eine Sammlung ostasiatischer Kunstwerke (S. Donnenberg); am 10. Februar eine Kollektion moderner Gemälde der Barbizonschule (Senator J. B. Perret, Lyon); vom 15. bis 17. Februar einer Sammlung ostasiatischer Kunstwerke aus dem Besitz W. A. von Veens, Amsterdam; am 23. Febr. Gemälde, Gobelins, Möbel u. s. w. der Gesellschaft für alte und moderne Kunst in Liqu.; und vom 2. bis 3. März Gemälde, Aquarellen und Zeichnungen aus dem Nachlass J. C. van Kempens, Utrecht. Kataloge Nr. 750 und folgende Nummern.

Paris. — Im *Hotel Drouot* wurde die Sammlung des verstorbenen Herrn Henri Darasse versteigert. Es wurden u. a. folgende bemerkenswerte Preise erzielt: Besnard, junge russische Frau: 5020 Frs.; Corot, Küste bei Honfleur: 2700 Frs.; Terrasse der Villa Pamphili (1826—28): 3000 Frs.; Daumier: zwei Advokaten, 2000 Frs.; Delacroix: Lycurg, 12000 Frs.; Fatin-Latour: Siegfried und die Rheintöchter, 22100 Frs., Bildnis eines Amerikaners: 8000 Frs.; Ophelia: 6500 Frs., Vase aus weissem Glas mit Rosen: 13350 Frs., Rosenbukett: 6000 Frs.; Selbstbildnis: 11250 Frs.; Forain: vor der Audienz: 3005 Frs.; Jongkind, Einfahrt in den Rotterdamer Hafen: 4800 Frs. Die Totalsumme betrug 190650 Francs.

Die Sammlung A. Polootsoff brachte als Gesamtsumme 4342940 Francs. Bemerkenswert sind folgende Einzelheiten: eine Bronzegruppe, Amphitrite auf einem Delphin: 20500 Frs.; Porzellanpendulen und Vasen aus der Zeit Ludwigs XV.: 34000 Frs.; 10000 Frs., 17100 Frs. und 34000 Frs. Möbelstücke der italienischen Renaissance: 19000 Frs., 19000 Frs., 4600 Frs., 12000 Frs., 63500 Frs., 10500 Frs. usw. Orientalische Stoffe: 4400 Frs., 35000 Frs. usw. Flandrische und französische Gobelins: 19000 Frs., 24700 Frs., 74000 Frs., 65100 Frs., 70000 Frs., und 376000 Frs. (dieses für vier Panneaux, Frühling, Sommer, Herbst und Winter). Besonders bemerkenswert sind noch die Preise für vier Tapisserien der Kgl. Manufaktur von Beauvais mit antiken Motiven: 435000 Frs., 125000 Frs., 125000 Frs. und 225000 Frs.



ROBERT ADAM, VERGOLDETE POLSTERBANK

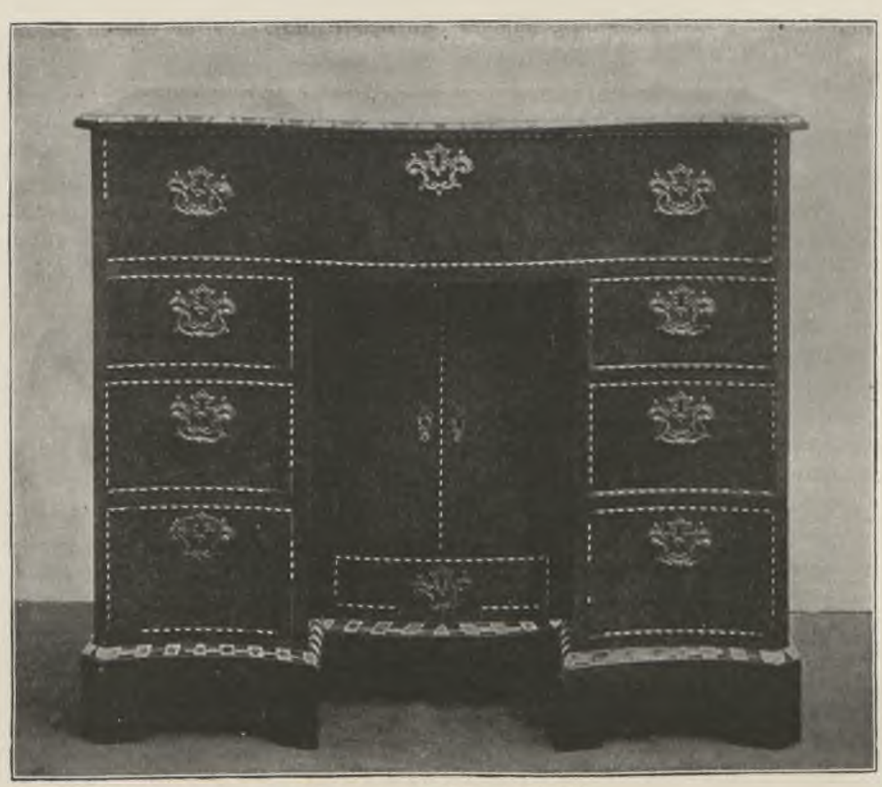
NEUE BÜCHER



Möbel und Raumkunst in England von 1680–1800. Herausgegeben von G. M. Ellwood. Verlag von Jul. Hoffmann, Stuttgart.

Dieses aus etwa 200 Bildseiten und einer etwas gleichgültigen Einleitung von G. M. Ellwood, London, bestehende Buch erfüllt seinen Zweck, „einen Begriff von der Schönheit der Möbel zu geben, die England von 1680–1800 etwa hervorgebracht hat", in ausgezeichneter Weise. Es ist ein vortreffliches Nachschlagewerk für den Kunstfreund sowohl wie für den Fachmann, in dem ein wunderschönes Material in guten Reproduktionen phrasenlos dargeboten wird. Die gegebenen Beispiele gehören drei Perioden an: der Zeit Wilhelms des Dritten, 1689–1702, dem Queen Anne-Style, 1702–1714 und der Epoche der Adam, Chippendale, Scheraton u. s. w. bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Man spürt in den Möbeln der ersten Epoche nach Form und Material den Einfluss der holländischen Elemente, die mit Wilhelm ins Land kamen, sieht diesen Einfluss sich nationalisieren in der graziösen Geschwungenheit der Möbel und der malerischen Raumwirkungen des Interieurs aus der Epoche der Königin Anna und verfolgt den Entwickelungsweg weiter dann von dieser Rokokograzie zu dem zierlich witzigen Klassizismus des Geschmacksbeherrschers Chippendale und seiner Genossen und Konkurrenten. Diese historische Übersicht in Bildern ist gerade jetzt, wo in England nach den schöpfungsarmen ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts neue Tüchtigkeit in die Werkstätten der Möbelkünstler und der Interieurhandwerker eingezogen ist, besonders lehrreich. Denn was uns hier gezeigt wird, ist das Traditionsreich der englischen und ein wenig auch der kontinentalen Moderne.

K. S.



GEORGIAN KOMMODE. MAHAGONI, EBENHOLZ UND ELFENBEIN

Theobald Hofmann: Raphael in seiner Bedeutung als Architekt. Bd. II. a) Raphaels Werdegang als Architekt. b) Raphaels Besitzungen. Leipzig 1909. Gilbers'sche Verlagsbuchhandlung.

Nachdem von Malern soviel zu Raphaels Lobe gesagt worden ist, dass sie heut, wenn überhaupt, nur noch gegen ihn scheinen sprechen zu können, bekennt sich hier ein Architekt zu dem Meister der Hochrenaissance, nicht mit schönen Worten, sondern mit temperamentvoller Forschung und liebend rekonstruierender Arbeit. Er führt in den geheimnisvollen Bezirk der kaum gekannten und nur in ihrer Nachwirkung zu ahnenden Bauwerke und lässt sie greifbar vor uns erstehen, wie sie die Phantasie des Meisters sah. Dafür dürfen wir ihm um so dankbarer sein, als dies nur ein Glied in der Reihe von Arbeiten ist, nach deren Abschlusse Raphaels Baugedanken bis auf die leiseste Äusserung in Abbildungen vor uns stehn sollen.

Hier, wie in der merkwürdigerweise gleichzeitigen, an Präzision diesem Werk noch überlegenen Arbeit von Max Ermers ist der feine und entwickelungsreiche Gedanke Geymüllers aufgenommen, und noch weiter geführt, den Architekten Raphael in den Werken des Malers zu suchen. Was jener subtile und weitblickende Forscher vor 25 Jahren in seinem „Raffaello studiato come architetto" in grossen sicher gezogenen Linien andeutete, hat hier gewissermassen Relief bekommen. Aus den zweidimensionalen Bildern, wo sie oft vom Rahmen beengt als Fragmente stehen, wachsen uns Raphaels Baugedanken in voller Plastik und imposanten Konturen entgegen. Es wird nach diesen Arbeiten Keinem, der Raphaels Leben neu zu gestalten unternimmt, ferner anstehn, vor der letzten Zeit des Meisters resigniert Halt zu machen oder zu klagen, dass er „nicht mehr gemalt".

Der Autor verfolgt die Genesis dieser baukünstlerischen Thätigkeit bis in die Lehrjahre des Malers zurück. Dass er sich für dies meist umstrittene Gebiet der Kunstgeschichte mit Bedacht und Entschiedenheit Vasari zum Führer wählt, wird ihm, der nicht „vom Bau" — oder doch von einem andern her ist — leichter, als es den meisten Kunsthistorikern werden wird, ihm dahin zu folgen. Denn wenn selbst Vasaris sentimentale Erzählung gegen Morellis kühnen Hypothesenbau sich in manchen Hauptpunkten heut von neuem durchsetzen will, wie es den Anschein gewinnt, so fällt es doch sehr schwer, sich vorzustellen, was der mit $11^1/_2$ Jahren verwaiste Raphael als Gehilfe seines Vaters schon geleistet oder gar, was er wie Hofmann (und nicht einmal Vasari) will, gemeinschaftlich mit Giovanni Santi bei Perugino arbeitend geschaffen haben sollte. Der künftige Architekt war durch Lauranas Palastbau in Urbino genügend beeinflusst für sein ganzes Leben, genau wie der angehende Maler dort her von der Kunst Pieros della Francesca, Melozzos und vor allem des Justus van Gent und Jan van Eyck die entscheidenden

Eindrücke mitnahm, die ihn, was noch nie genügend bewertet ist, auch in der Zeit seiner grössten technischen Abhängigkeit von Perugino, an Kolorismus, Raumgefühl und Plastizität seinen Lehrer überwinden liessen.

Wenn Hofmann behauptet, die Linien baulicher Formen seien damals „seiner Hand leichter als figürliche Konturen entflossen", so weiss man dagegen, dass gerade die figürlichen Konturen seiner Zeichnungen die ersten Beweise seiner Selbständigkeit sind, wohlverstanden der Zeichnungen, die ihm wirklich zugehören, nicht jener, die Hofmann glaubt als Begründung seiner Beweise anziehen zu dürfen.

Wenn irgendwo, so liegt hier eine Schwäche der sonst so lehrreichen und breit angelegten Arbeit. Die Quellen sind nicht genug kritisch benutzt. Es fehlt, was Ermers Untersuchungen sicher macht: der Begriff von der Totalität in Raphaels Schaffen.

Ob Zeichnungen und Bilder, auf denen man die ersten architektonischen Thaten Raphaels aufbauen will, von ihm oder von Andern herrühren, müsste mit allen Mitteln der Stilkritik festgestellt und nicht auf Treu und Glauben angenommen werden, als hätte nie ein Morelli darüber gesprochen. Weil in der Predelle mit dem Sposalizio in Fano und in der Zeichnung dazu in Wien die Architektur gut befunden werden konnte, wird diese unerfreuliche Zeichnung eines der schwächsten Perugino-schüler (Manni) dem besten zugeschrieben. Auch die Chatsworther Zeichnung zum Basler Konzil beweist nichts für den Urbinaten, der als zweiundzwanzigjähriger Retter in des ausgereiften Pinturicchio Nöten schon längst mit Recht ins Fabelbuch geschrieben ist. So scheidet auch aus Hofmanns Material die unglückselige sogenannte Bramante-Zeichnung zur Architektur der „Schule von Athen" schon deshalb aus, weil nur ein Kopist, nicht der entwerfende Künstler den Figurenschmuck bis in die unbedeutenden Details gezeichnet haben kann. Auch im Stich des routinierten Nachahmers aller grossen Meister, Battista Franco, mutmasslich nach einer Vorstudie Raphaels zur „Schule in Athen" sind die Bewegungsmotive der Figuren und die Proportionen der Architektur für Raphael gleich unmöglich. Die Zeichnung der Uffizien zu „Petrus im Kerker" verwirft der Verfasser wegen einiger perspektivischer Fehler. Auch ohne diese durfte man nie an Raphael denken, den man als Zeichner genugsam kennt. Die „perspektivischen Fehler" beruhen auf einer künstlich gedrängten, gewissermassen vorweggenommenen Verkürzung, wie die Renaissance sie bei Bühnendurchblicken der Illusion wegen zu geben liebte.

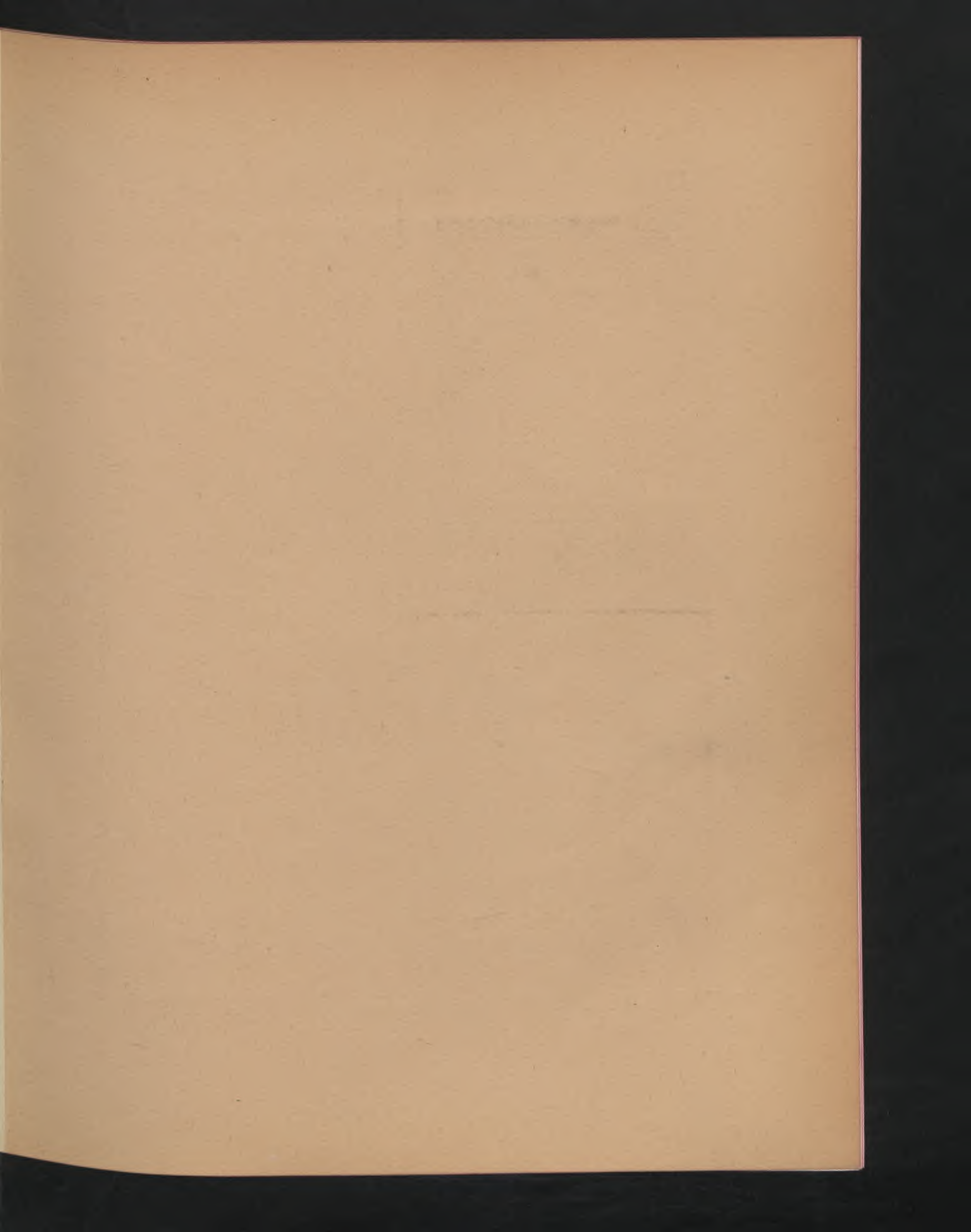
Wie gern lassen wir uns dagegen von Hofmann dort führen, wo er das sichere Material mit fachmännischer Erfahrung erläutert und die geringste Spur divinatorisch deutet. Blätter wie die künstlerisch ganz belanglose, als Vorstadium der „Messe von Bolsena" fragwürdige Zeichnung, erhalten durch die Erklärung ihres architektonischen Gehalts einen ungeahnten Wert. Es ist gleichgültig, ob wir uns überzeugen können, dass Raphael alles in den Hintergründen erst nach Grund- und Aufriss konstruiert habe — etwa als ob jede Gestalt erst anatomisch gezeichnet werden müsste. Gegen Vasaris akademisches Zeugnis für solches Vorgehen der Maler steht Albertis lebendiges Wort: der Baumeister habe erst von dem Maler seine Säulen und Gebälke gelernt.

Resultate von allgemeinem Wert enthält auch der zweite Teil des Werks: mit einer annähernd vollständigen Sammlung von Plänen hat der Verfasser hier Raphaels Wohnstätten festzustellen gesucht und Aufschluss über seinen Besitz und vor allem seinen künstlerischen Anteil an dem Palast gegeben, der als Beispiel für „Bramantes späten Stil" von jeher in seiner für die Zukunft der Renaissancekunst vorbildlichen Bedeutung gewürdigt worden ist. Wem die weitläufigen Gänge der Untersuchung sonstiger Stätten von Raphaels Leben, unbebaut gebliebener Bauplätze, architektonisch gleichgültiger Arbeitsstätten und Liegenschaften als „Düntzerei" erscheinen sollten, der mag sich klar machen, dass in diesen Plänen eine Baugeschichte der vatikanischen Stadt im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert gegeben wird, für die der Autor allen Dank verdient. Karten und Zeitbilder sind hierfür sorgsam verglichen und interpretiert. Nur in der Zeichnung des „Domenico Forentino" „vor 1537" möchte der Autor den sterbenden Raphael und den wieder lebendig gewordenen Bramante sehen; mit dem gleichen Recht könnte man weiter noch die Fornarina und Michelangelo darin erkennen; jedenfalls geben die Figuren weniger für Raphaels Leben, als für eine Künstlernovelle à la Gobineau her.

Vielleicht hätte Juvenels grosses Panorama des vatikanischen Gebiets in Wien noch einige Aufschlüsse geben können; die Benutzung der Skizzenbücher von Heemskerk, worin u. a. der Pal. dell' Aquila mit der Mündung des Borgo auf den Petersplatz gezeichnet ist, blieb wohl den folgenden Bänden vorbehalten, deren nächster durch den Beitrag Amelungs über die Antike in den Dekorationen Raphaels noch einen besonderen Wert erhalten mag. Dem Ruf des Autors nach einem Denkmal für Raphael im Borgo wird Niemand beistimmen, der römische Baukunst vom Beginn des 20. Jahrhunderts fühlend miterlebt hat. Möchte der Verfasser, dessen Hingabe wir bewundern, dem Andenken seines Helden solche Wünsche zugleich mit den Vignetten seines Textes zum Opfer bringen.

Oskar Fischel.

ACHTER JAHRGANG. FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. JANUAR. AUSGABE AM 3. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





ANTOINE WATTEAU, ZWEIFARBIGE ZEICHNUNG



DIE FRANZOSISCHE KUNST DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Der Kaiser zeigte, gerade vor zehn Jahren, auf der Pariser Weltausstellung ein „deutsches Haus“, das ausgestattet war mit französischen Kunstschöpfungen aus den Schlössern von Potsdam und Berlin. Ein Kompliment, das die Franzosen, selbst Meister der Artigkeit, zu würdigen wussten. Gelegenheit, sich zu revanchieren, kam, als die Berliner Akademie der Künste den glücklichen Gedanken fasste, eine Ausstellung der französischen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts zu arrangieren.

Es gelang, eine Reihe Pariser Sammler, dabei die Herrn Leon Bonnat, Baron Henri und Baron Maurice de Rothschild (den Erben Adolphes de Rothschild) für den Plan zu interessieren. Mit besonderem Eifer widmeten sich der Sache Arthur Kampf, der Präsident der Akademie, und Graf G. v. Seckendorff. Sie standen diesmal vor einer leichteren Aufgabe als vor zwei Jahren, da sie die Ausstellung der englischen Gemälde veranstalteten, weil der grossartige Besitz des Kaisers sich als Kern bot, Pariser Leihgaben ergänzend nur hinzuzutreten brauchten.

Vom Staatsbesitz in Paris abgesehen, ist die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts nirgends so reich vertreten wie in Potsdam und Berlin. Erst an dritter Stelle kommt die Petersburger Ermitage, an vierter die Wallace Galerie in London. Von den übermässig vielen Paters und Lancrets abgesehen, hat Friedrich der Grosse

Zur Ergänzung des Abbildungsmaterials vergleiche man auch den Aufsatz über Chardin, Band VI, Seite 496 und den über De La Tour, Band VII, Seite 491. Abbildungen nach Werken Fragonards fehlen, weil über diesen Künstler demnächst ein besonderer Aufsatz erscheinen soll. D. Red.

16 Werke Watteaus an sich gebracht! Da der Kaiser, wenn auch keineswegs alles Geeignete, so doch einen erheblichen Teil zur Verfügung stellte, konnte Ausserordentliches geboten werden. Aus dem Pariser Privatbesitze wurden mit grossem Geschicke die Lücken des Berliner Bestandes gefüllt.

Natürlich gelang es nicht, alle Äusserungen der französischen Malkunst gleichmässig schön zur Anschauung zu bringen. Durch den Zufall, der stets bei solchen Veranstaltungen sein Spiel treibt, fallen Licht und Schatten nicht ganz richtig. So kommt Perronneau, der als scharfer Psychologe sich unter den Porträtisten des achtzehnten Jahrhunderts auszeichnet, nicht recht zur Geltung, so fehlen gute Proben der Pastellkunst fast ganz; denn eine vortreffliche Arbeit von Latour (182) spricht im Gesamtbilde kaum mit.

Immerhin ist meines Wissens nie, selbst in Paris nicht, eine ebenso reiche Gruppe französischer Malereien des achtzehnten Jahrhunderts für einige Zeit zusammengefügt worden. Und — was das Wichtigste ist — die schöpferischen Meister (in der Reihenfolge ihrer Bedeutung: Watteau, Chardin, Fragonard, Boucher) treten deutlich hervor.



ANTOINE WATTEAU, DREIFARBIGE ZEICHNUNG

Als löblicher Zug ist zu bemerken, dass mehr populäre als schätzenswerte Erscheinungen wie die Mädchenköpfe und theatralischen Szenen Greuzes und die glatten, allzu gefälligen Bildnisse der Vigée bescheiden im Hintergrunde bleiben oder ganz fehlen.

Was, von Gemälden abgesehen, gezeigt wird, ist gut und willkommen, ohne grosse Ansprüche zu machen, namentlich keine Ansprüche auf historische Vollständigkeit. Mit Porträtbüsten und einigen Möbeln sind Andeutungen von Wohnlichkeit erreicht. Es war leicht möglich, wäre aber nicht klug gewesen, darin weiter zu gehen. Saloneleganz war bei Oberlicht in den gegebenen Räumen doch nicht zu erzielen. Der erste und grösste Saal ist stolz mit einer etwas akademischen Gobelinfolge aus französischem Staatsbesitz ausgestattet. In den ziemlich spät ausgeführten Geweben nach Entwürfen de Troys lebt der Stil Louis XIV. nach. Der Berliner Sammler Herr Julius Model hat eine vortreffliche Auswahl aus seiner reichen Sammlung von Kupferstichen beigesteuert und damit das Gesamtbild, namentlich nach Seite des Kulturgeschichtlichen, glücklich vervollständigt.

Die Periode des Sonnenkönigs ist durch Bildnisse ziemlich reich vertreten. Namentlich von Rigaud sind mehrere gute Leistungen da, wie das Bildnis des Kardinals Dubois (246, Ed. Kann). Die Franzosen fühlten sich damals, triumphierend durch Kraft und Klugheit. Und so hat Rigaud sie gemalt.

Die französische Kunst, die im Laufe ihrer Entwicklung schroff wechselnd, bald nach Norden, bald nach Süden blickte, war um 1700 ganz und gar nach Rom orientiert. Es dauerte merkwürdig lange, bis dass dieses aufgeklärte Volk von dem Akademischen, von Linie und Form sich zum Malerischen, zu Farbe und Helldunkel wandte. Etwas, vielleicht das Rationalistische im französischen Nationalgeiste, sträubte sich gegen die im siebzehnten Jahrhundert reich entwickelte Malkunst.

Man hat in Watteau einen Vlamen sehen wollen. Die Geburtsurkunde unterstützt solche Bemühung. Valenciennes, wo der Meister zur Welt kam, war



ANTOINE WATTEAU, BEIM KUNSTHÄNDLER



ANTOINE WATTEAU, DER TANZ

erst wenige Jahre vor der Geburt des Meisters unter französische Herrschaft gelangt. Damit ist natürlich wenig bewiesen. Valenciennes war, vom Zufall der Politik abgesehen, ein Grenzort, wo sich Vlämisches mit Gallischem mischte. Schliesslich kann nichts Anderes als der Eindruck der Watteauschen Kunst die Frage entscheiden, ob und wie weit wir den Meister als einen Vlamen betrachten sollen. Ich meine: eher weniger als mehr. Gewiss ist, dass mit dem glorreichen Einzuge Watteaus die französische Malkunst wieder eine Wendung nach dem Norden machte. Watteau hat Rubens studiert (er hat aber auch Tizian und Correggio studiert, Raphael und die Bolognesen weniger und nach Rom war er nicht gekommen). Schliesslich aber, da seine Persönlichkeit aus Schöpfungen von nie gesehener Grazie hervortrat, glich er keinem Vlamen und keinem Italiener. Und wenn wir die Welt, die sein Genie geschaffen hat, nach einer irdischen Nationalität bezeichnen müssen, werden wir nicht schwanken, sie französisch zu nennen.



NIC. LANCRET, DER GUCKKASTENMANN

Zu dem Köstlichen, was sich von Watteau in Berlin und Potsdam, zerstreut und teilweise schwer zugänglich, befindet, ist wenig hinzugekommen. Die schönste Gabe der Ausstellung bleibt „Gersaints Firmenschild“, das, soviel ich weiss, nie ausgestellt war, und das wenige Kunstfreunde im Berliner Schlosse zu geniessen Gelegenheit hatten. Die beiden Hälften hängen ziemlich weit voneinander entfernt. Das ist schade. Die einheitliche Wirkung der Komposition könnte der Beschauer sich leichter restaurieren, wenn die Hälften aneinander gerückt worden wären. Die anderen Watteaus auf der Ausstellung (leider fehlt das „l'embarquement pour Cythère“), erfreuen als gute und charakteristische Werke des Meisters, das Firmenschild aber steht für sich. Watteau hat diese Gelegenheitsschöpfung gegen Ende seines kurzen Lebens hervorgebracht, glücklich inspiriert, der Natur näher als sonst, ausserhalb des von ihm geschaffenen Genres der Fêtes galantes, ausserhalb seines Metiers. Es giebt eine merkwürdige und glaubwürdige Nachricht, dass nur diese Malerei das zarte und empfindliche Genie des Meisters befriedigt habe. Müssigen Spekulationen soll der Historiker sich nicht hingeben; aber verlockend ist

es, sich vor diesem einzigartigen Werk auszumalen, was aus dem grössten französischen Maler geworden wäre, wenn ihn der Tod nicht so früh dahingerafft hätte. Das Firmenschild, eine vergleichsweise schlichte und sachliche, wenn auch untadelig vollendete Komposition, ist mit zauberischer Leichtigkeit gemalt. Die Erfindung entbehrt poetischer Motive. Watteau aber ist Dichter auch ohne poetische Motive. Dies ist ein Prüfstein. Man denke sich Pater und Lancret, die im Genre der Fêtes galantes (wenigstens äusserlich, wenigstens scheinbar) mit ihrem Meister Schritt halten konnten, vor einer solchen Aufgabe. Ihre innere Leere würde kompromittierend enthüllt werden.



ANTOINE WATTEAU, ZEICHNUNG

In Paris lebt ein Privatsammler, der sich seit Jahren heiss bemüht, zu beweisen, dass er das echte Gersaint-Schild, oder doch einen Teil davon, besitze, dass das Berliner Exemplar eine Kopie sei. Solche Ausstreuung wird Niemanden verwirren, der Gelegenheit hat, bei günstigem Licht und in Musse unser herrliches Werk, das übrigens infolge ungewöhnlich einfacher Malweise besser erhalten ist als die meisten Werke Watteaus, zu geniessen.

Die anderen echten Gemälde des Meisters auf der Ausstellung sind (in der Reihenfolge ihrer Bedeutung): der „Tanz“ eine Gruppe von Kindern, die „Liebe auf dem Lande“, mit grossartiger, fast Tizianscher Landschaft, das „Konzert“, nicht tadellos erhalten, sonst sehr schön, namentlich in der Färbung, und die „Französischen Komödianten“, ziemlich stark mitgenommen und auch abgesehen davon nicht sehr glücklich. Zu diesen Stücken aus den königlichen Schlössern ist von Paris gekommen: die ziemlich grosse, echte, aber ein wenig zu feste Malerei mit der Schauspielergruppe (Madame Porgès, 66). Dagegen sehe ich nicht recht, weshalb das Bildnis der Elisabeth Desfontaine (87) von Watteau sein soll, und bedauere, dass der Name des Meisters mit einer so unklaren und effekthascherischen Arbeit, wie die Nymphe mit der Sonnenblume (70) verbunden erscheint. Wo präzise und verständnisvolle Zeichnung in diesem Grade vermisst wird, kann von Watteau nicht die Rede sein. Man prüfe die Hände, die Faltenlinien und namentlich das Ohr, das bei Watteau signaturhaft charakteristisch ist.

Eine erfreuliche Ergänzung, die schärfste Beachtung verdient, sind die wenigen, aber vorzüglichen Studien Watteaus auf Papier in schwarzer und roter Kreide. Wie Bouchers und Fragonards geben Watteaus Zeichnungen viel, fast alles. Und die Zeichnungen geniessend, werden wir zu dem Satze gelockt, die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts seien mehr Zeichner als Maler gewesen. Es mag schwer sein, diese These vor der silbrig schimmernden Harmonie des Firmenschildes und vor der blumigen Farbigkeit des „Tanzes“ aufrecht zu halten. Das Wesentliche bleibt aber, wenn man von der Farbe, wie schön sie sei, absieht. Übrigens auch bei Fragonard, der mit Farbenkaprizen wie ein Feuerwerker blendet, sich aber am Ende in Linien, seinen ausschweifenden Linien deutlich ausspricht.

Lancret und Pater sind übermässig reich, zu-



FRANÇOIS BOUCHER, DIE MARQUISE VON POMPADOUR



M. L. LEBRUN, DIE GRÄFIN DU BARRY

PHOTOGR. GESELLSCHAFT, BERLIN

meist aus den kaiserlichen Schlössern, vertreten. Ohne schöpferische Fähigkeiten zeigen sie nichts, was Watteau ihnen nicht, wesentlich besser, vorgemacht hätte. Der Erfolg dieser Maler erklärt sich nur aus der merkwürdigen Beliebtheit ihres Genres. Watteau vermochte die Bedürfnisse seiner Zeit quantitativ nicht zu befriedigen, wie er in unsern Tagen der Nachfrage auf dem Kunstmarkte nicht genügt. Nur dadurch erklärt sich die Beachtung, die Malern von so geringen Eigenschaften geschenkt wird, erklären sich die enormen Preise, die für ihre Erzeugnisse bezahlt werden. Paters eintöniger Frauentypus, seine kränkliche, grünliche, unharmonische Färbung, seine überladenen Kompositionen, sein glatter Vortrag wirken gerade hier, wo viele seiner Bilder nebeneinander stehen, wenig erfreulich. Man tut Watteau bitter Unrecht und zeigt wenig Verständnis für seine klare und liebliche Kunst, wenn man nicht zwischen ihm und seinen Nachahmern scharf scheidet.

Mit Ausnahme der kleinen Tänzerin (61), einer unbedeutenden deutschen Arbeit, sind übrigens alle Lancrets und Paters auf der Ausstellung echt.



ANTOINE WATTEAU, FRANZÖSISCHE KOMÖDIANTEN

Boucher ist nicht nur ein Watteau-Nachahmer, vielmehr ein Meister von selbständiger Bedeutung, von mehr imponierenden als anziehenden Eigenschaften. Fast alles Gute von ihm auf der Ausstellung kommt aus Pariser Privathäusern. Der Meister, der damit stattlich, wenn auch nicht allseitig repräsentiert wird, ist in Deutschland so gut wie unbekannt. Bei uns, wo man besser hört als sieht (Boucher zu sehen, hat man überdies selten Gelegenheit), wird der erfolgreichste Maler der Louis XV.-Periode rein kulturgeschichtlich betrachtet. Alle Laster der Zeit, alle Ursachen der Revolution werden aus seinen Bildern (oder aus Reproduktionen seiner Bilder) herausgelesen. Das ist die eine Seite, aber wie mir scheint, nicht die Vorderseite.

Mit seiner Schlagfertigkeit, seiner Handwerkssicherheit, seinem zeichnerischen Können, seinem Dekorationstalent war dieser Franzose geeignet und bereit, jeden Wunsch zu erfüllen, jede Aufgabe zu lösen. Man kann aber einigermassen unterscheiden zwischen Dem, was er war, und Dem, was von ihm gefordert wurde. Dass er

mehr Zeichner als Maler war, wird man leicht zugeben.

Man sieht von Boucher in der Akademie ein lebensgrosses Porträt der Pompadour, datiert von 1758 — aus dem Besitze des Barons Maurice de Rothschild (ein anderes Exemplar übrigens in Wien, in der Sammlung Nathaniel v. Rothschild) —, eine kleine Kopie danach (nicht von Boucher, 299), dann ein anderes echtes Pompadour-Porträt, klein, wohl ein Entwurf (295, Baron v. Schlichting), eine grosse mythologische Komposition, das einzige Werk des Meisters in den kaiserlichen Schlössern, endlich ein liegendes Mädchen (146, Maurice de Rothschild).


J. B. PERRONNEAU, MÄNNERBILDNIS

Der klare Geist dieses Maleres liebt nüchterne Tageshelle, positive Lokalfarben mit entschiedener Bevorzugung kühler Töne. Gern stellt er den Effekt auf Blau. Er malt mit Einfachheit, Gleichmässigkeit, mit überaus gesunder Technik (weshalb seine Bilder durch prachtvolle Erhaltung hervorstechen). Seine bewussten Gestaltungen und Raumfüllungen befriedigen wie elegante mathematische Lösungen, wie vollkommene Koloraturen geschulter Gesangtechnik. Boucher ist ein Akademiker. Seine Begabung und die Aufgaben, die seine Zeit ihm stellten, wirkten so zusammen, dass eine eiskalte Galanterie (die kokett genug wirkt) das Ergebnis ist. Als Künstler ist Boucher nichts weniger als liederlich, vielmehr von sachlicher Solidität und schärfstem Kunstverstande.

Wenn nicht Watteau, sondern Chardin in Valenciennes zur Welt gekommen wäre, hätte der Historiker es leichter, von niederländischem Einschlag im Gewebe der französischen Malkunst zu reden. Chardin hat wirklich in seinem Temperament, das (für einen Franzosen) phlegmatisch ist, in seinem Verhältnisse zur Natur etwas Niederländisches, selbst Holländisches. Man verwendet hier wieder ruhig den Begriff Genremalerei, der zu den kunstvollen Gestaltungen Watteaus, Bouchers und Fragonards so schlecht passt. Chardin hat mit liebenswürdiger Beschaulichkeit nach dem Modell gemalt, freilich als Franzose ungern Gestalten, denen nicht wenigstens der Reiz der Jugendlichkeit zugute kam. Chardin ist Maler ganz und gar, mehr als irgend ein Landsmann (vom neunzehnten Jahrhundert abgesehen). Er vertieft sich in ein Stück Natur, der Farbigkeit und Stofflichkeit hingegeben, und scheint nicht zu zweifeln, so — ohne Erfindung und Geist — zu einem Ziele zu gelangen. Er malt Stilleben, was kein Franzose des achtzehnten Jahrhunderts, wenn er nicht vor Dekorationsaufgaben stand, getan hat, und komponiert dabei weniger noch als die Holländer im siebzehnten Jahrhundert, — Stilleben, die an Manets Stilleben deutlich erinnern. Zur Natur anders stehend als seine Zeitgenossen, ist Chardin gewiss gegen Watteau und Fragonard vor modernen Augen im Vorteil.

Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, dass Chardin besonders reich und gut, allseitig auf der Ausstellung vertreten ist. Zu der herrlichen Reihe der Stilleben, die in der Karlsruher Galerie übel aufgestellt, wenig bekannt sind (nur im Louvre

giebts ebenso viel davon) kommen kleinfigurige Genrestücke, Köchinnen, Mägde, ergötzliche bürgerliche Figuren, die meisten aus der Liechtenstein-Galerie in Wien, und einige annähernd lebensgrosse Genregestalten, die schönste dabei wohl der junge Zeichner aus den kaiserlichen Schlössern.

Der Reiz liegt stets im Kolorit, das gewählt, manchmal gesucht, sehr mannigfaltig und stets wohlgefällig ist. Ganz unfranzösische Helldunkeleffekte wechseln mit lichten Harmonien. Nie gesehene Farbenkombinationen entzücken den Beschauer, indes ihn die liebenswürdige Beschränktheit der Motive, nach all den Kunststücken anderer Meister, beruhigend umfängt. Stoffliche, lebendige und originelle Wirkungen erreicht Chardin mit einem Farbenauftrag, der aus keiner französischen Tradition stammt. Er deckt die Leinwand mit pastoser Farbe ungleichmässig, mit einer im Licht porösen körnigen Schicht. Eine lästige Folge der persönlichen Malweise Chardins ist der schlimme Zustand mancher seiner Bilder. Gerade das grösste Bild, die Briefsieglerin aus kaiserlichem Besitz, erscheint nicht gut erhalten.

DE LA TOUR, BILDNISSTUDIE, PASTELL

Nur den Motiven nach, keineswegs aber in Anbetracht der Malkunst, darf man Greuze, der als Maler akademisch ist, als Nachfolger Chardins auffassen. Und schiesslich hat Greuze die Motive zwar gern der bürgerlichen Sphäre entnommen, aber so mit Pathos versetzt und mit melodramatischen Effekten ausgestattet, dass es ein arges Missverständnis der Zeitgenossen war, diesen falschen Biedermann dem „frivolen“ Maler der Louis XVI.-Periode Fragonard als Bild gesunder Tüchtigkeit entgegenzustellen. Als Künstler ist Fragonard trotz aller Kapriolen gesünder als Greuze. Auf der Ausstellung ist Greuze hauptsächlich als Porträtist kennen zu lernen. Seine tüchtigen, aber wenig eigenartigen Bildnisse erinnern an die Bildnisse der Vigée. Damit gelangen wir in das Geleise starker Traditionen. Man verfolge die Linie Lebrun, Mignard, Rigaud, Nattier, Vigée, David (dies sind wohl die Namen der erfolgreichen, jeweilig herrschenden Porträtisten) und wir bemerken, wie Glied in Glied greift. David hatte es nicht schwer, eine neue französische Akademie zu gründen, da die alte, sieht man scharf zu, sich im Wandel der Zeiten gehalten hatte. David hat eigentlich gar nichts geschaffen, wenn er auch ein kluger und tüchtiger Meister war. Der Kunsthistoriker glaubt, bei einem weltgeschichtlichen Ereignis wie die Revolution gewesen ist, auch seinerseits einen scharfen Strich machen zu müssen. Dieser Irrtum kommt dem Maler Napoleons zugute. Nattier malte müssige, weichliche Frauen, David streng blickende Männer, muskulöse Römer. Dies der Hauptunterschied.

Ein scharf geprägtes Profil zeigt von den Malern der Louis XVI.-Periode nur Fragonard, der neuerungslustig aus Eitelkeit, konventionell in der Empfindung, geistsprühend und sicher im Handwerklichen (also gewiss französisch) auf Watteaus und Bouchers Gebiete der galanten Träume, Spiele und Phantasien vor der Wahl stand, ausgetretene oder krumme Wege zu gehen. Etwas krampfhaft in

seinem Bestreben, Neues zu bieten, siegt er fast stets durch Überrumpelung, kann aber manchmal den Sieg nicht halten. Sein Sonnenlicht, das freilich eher von der Bühnenrampe als vom Himmel zu sein scheint, seine unerwarteten Accente, seine Farbenkompositionen, in denen Goldgelb die Lieblingsnote ist: alles persönliche Erfindung. Seine Bewegungsmotive (die Schwerkraft der Materie scheint aufgehoben), sind oft unmotiviert bis zum Hysterischen. Von dem raffinierten Kunstmittel des Nichtvollendens macht er verschwenderischen Gebrauch, so dass drei Viertel seiner Arbeiten als Entwürfe oder Skizzen erscheinen. Schliesslich hat Fragonard, an der Grenze der Manier, eine neue Art von Schönheit, die letzte im achtzehnten Jahrhundert, geschaffen, wofür ihm Dank gebührt.



J. B. CHARDIN, DER ZEICHNER

Auf unserer Ausstellung kann man Fragonard nicht kennen lernen, wie man Watteau und Chardin kennen lernt, man findet ihn immerhin, falls man ihn kennt. Als seine schönste Leistung erscheint das lesende Mädchen im Profil (138, Dr. Tuffier, Paris) köstlich in Goldgelb und Weinrot, ohne Schwärzen oder Neutralitäten in der Färbung. Fast mehr als die Bilder auf der Ausstellung geben einige wundervolle Zeichnungen.

Unter den Eigenschaften der französischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts scheinen grade die Eigenschaften zu fehlen, um die die Maler unserer Zeit sich am sehnsüchtigsten bemühen, mindestens wenn man ihre Lieblingsworte, wie Monumentalität, Einfachheit, Hingabe, Natur ernst nimmt. Damit scheint eine Grenze für die Wirkung dieser vortrefflichen Ausstellung gezogen.

Der historisch bewegliche Kunstfreund — und wer verharrte in unseren Tagen auf einem Standpunkte — wird den Reichtum an Erfindung, den ein geistvolles und im Handwerklichen unvergleichlich sicheres Volk in einem Jahrhundert heiteren Glanzes hervorgezaubert hat, dankbar geniessen.



HUGO FREIHERR VON HABERMANN, STUDIE

HUGO FREIHERR VON HABERMANN

VON

LOVIS CORINTH



ie Räume der Münchener Sezession am Königsplatz sind gefüllt mit Werken ihres jetzigen Präsidenten Hugo von Habermann. Ein Leben reich an künstlerischem Schaffen spiegelt sich in diesen Bildern wieder. Auch die logische Entwickelung dieses grossen Künstlertalentes offenbart sich hier von jenen ersten Anfängen aus der Pilotyschule bis auf die heutige Zeit, wo die Arbeiten des Alternden farbenfroher und lebensfreudiger uns — seinen Zeitgenossen — erscheinen, als die aus der früheren Zeit. Diese Frische der Schaffenskraft lässt uns noch auf ein fruchtbares künstlerisches Weiterarbeiten des nunmehr Sechzigjährigen hoffen. Habermanns erstes Bild ist eines der wenigen Werke das mir selbst bis auf den heutigen Tag als etwas Grosses, Bedeutendes in Erinnerung geblieben ist. Auf meiner ersten Reise von Königsberg nach Berlin fiel es mir in der Kunstausstellung die damals noch am Kupfergraben war, auf und erschien mir, dem Provinzialen, durch die Kühnheit der Pinselführung als etwas ganz Hervor-

ragendes. Es war eine heilige Katharina in langem roten Mantel, mit weissem Kopftuch, ihr Attribut, das Rad, zur Seite. Die Malart war durchaus altmeisterlich. Jan van Eyk und der Virtuose Ribera scheinen dieses Bild gemeinsam beeinflusst zu haben. Habermann stand in München mit seiner Auffassung natürlich nicht allein da, wie es im Jahre 1879 aus der ersten internationalen Kunstausstellung Münchens zu ersehen war. Dort hatte Piglhein einen gekreuzigten Christus, nach ähnlichen Intentionen gemalt, ausgestellt; während in derselben Ausstellung bereits Liebermanns „Christus als Kind unter den Schriftgelehrten“ in der realistischen, der sogenannt modernen Auffassung, die aus Frankreich kam, zu sehen war. Diesem Triumvirat schloss sich dann in den nächsten Jahren Fritz von Uhde an. Neben diesen vier Künstlern lebte abseits für sich Leibl mit einigen Anhängern, von denen Trübner der Bekannteste werden sollte und man kann wohl behaupten, dass der Umschwung für die farbige Anschauung in der Malerei zunächst für München und dann für ganz Deutschlnd diesen Künstlern zu danken ist.

HUGO FREIHERR VON HABERMANN, DIE MUTTER DES KÜNSTLERS

Um auf Habermann zurückzukommen: er blieb noch lange seiner ersten Malart treu. In der Berliner Sezession waren seiner Zeit verschiedene Bilder aus dieser Epoche ausgestellt, von denen „der Spanier“ und „der Mann mit der Nelke“ besonders zu erwähnen sind. Dann konnte auch er sich der Münchner Strömung in der letzten Hälfte der achtziger Jahre nicht entziehen, die als die Zeit der „Armenleutmalerei“ und der Schilderung drastischer Unglücksfälle uns Allen im Gedächtnis geblieben ist. Habermanns Gemälde in dieser Richtung „In der Sprechstunde“ hat die Berliner National-Galerie erworben. Ein Arzt klopft einen halbnackten Jungen ab, während die Mutter ängstlich auf das Ergebnis wartet. Dieses Bild wurde seiner Zeit von der jungen Generation viel bewundert und lässt uns auch heute nicht kalt. Eigentümlich aber und ganz sein Eigen ist in diesem Bilde schon ein gewisses Betonen der schwarzen Farbstimmungen. Diese Pflege der Schwärze hat der Künstler immer weiter kultiviert; wenn auch seine Motive einfacher und grossartiger sich gestalteten, so stimmte er sie doch in solch tiefe Töne, dass diese als sein Eigenstes gerühmt werden müssen. Auf der ersten Sezessionsausstellung in München war von Habermann ein Selbstporträt zu sehen, das ich zu den besten Werken neuer deutscher Kunst rechne; daneben war eine Madonna mit vergoldetem, dünnen Heiligenreif am Grabe Christi, ein Schwelgen in Schwarz mit einem leisen Anflug ins Dekorative; auch ein gewisser Einfluss des Symbolismus, wie ihn in Paris die Rosenkreuzer übten, kann festgestellt werden.

Endlich um die Wende des alten Jahrhunderts schilderte er nur noch das Weib. In allen Situa-



HUGO FREIHERR VON HABERMANN, DAMENBILDNIS



HUGO FREIHERR VON HABERMANN, STUDIE



HUGO FREIHERR VON HABERMANN, STUDIE

tionen ist es, in all seinen Spielarten, mit all seinen Reizen in Toiletten oder nackt auf die Leinwand gebannt. Dieselbe präzise Einfachheit, die in den früheren Werken Habermanns zu rühmen war, ist auch in diesen Arbeiten zu finden. Besonders zu konstatieren ist aber, dass er allmählich aus der Stimmung in Schwarz zu leuchtenden und klaren Farben übergegangen ist. Das Bild „Salome mit dem Haupte des Johannes" lässt ihn noch schwarze Klänge anschlagen, aber bereits ist hier ein



HUGO FREIHERR VON HABERMANN, LANDSCHAFT



HUGO FREIHERR VON HABERMANN, DAS ATELIER

Umschwung in das Farbenfreudige zu verzeichnen. Dieses Bild errang ihm in der Münchner internationalen Ausstellung am Ende des alten Jahrhunderts die grosse goldene Medaille. Selten hat diese Auszeichnung einen Würdigeren getroffen. Seine Kollegen zeigten ihm ihre grosse Verehrung auch in andern Auszeichnungen, die sie verteilen durften: er ist Ehrenmitglied der Akademie und als Uhde sein Amt als Präsident der Münchner Sezession niederlegte, wurde Habermann als der neue Präsident einstimmig gewählt; als solcher führt er den Vorsitz jetzt bereits seit vielen Jahren zur allgemeinen Zufriedenheit der Mitglieder. Der Prinzregent verlieh ihm seiner Zeit den Professortitel, auch erteilte er ihm Hoftitel, die den Aristokraten in dem grossen Künstler belohnen sollten.

Habermann ist aber nicht allein nach den hier angeführten Richtungen zu betrachten. Er pflegte zeit seines Lebens auch das Porträtfach und ebenso ist er der Landschaft gegenüber ein feiner Beobachter gewesen. Ich führte bereits sein schönes Selbstporträt von 1893 an; ausser diesem



HUGO FREIHERR VON HABERMANN, DAS MODELL

sind andere Porträts zu verzeichnen, die auch zu den Zierden deutscher Malerei zu rechnen sind. Seine Mutter malte er, sowie Bildnisse aus seinem engeren Freundeskreis. Endlich blieben auch die Aufträge nicht aus. Denn es ist ihm ergangen wie allen Individualitäten und Bahnbrechern: sie werden zuerst als Fremdlinge — der allgemeinen Mode entgegengesetzt — vom Publikum unverstanden, bekämpft und verkannt. Dann aber kommt die Zeit des Verständnisses und des Wohlwollens.

Jetzt wird Habermann überall geschätzt und jeder Mäcen ist stolz, ausser seinen Bildern auch Porträts der Angehörigen von seiner Hand gemalt zu besitzen.

Seine Malart ist aus der strengen Schulung des Altmeisterlichen zu einer imposanten Eigenart erwachsen. Seine Pinselführung ist ornamental grandios geworden. Die Formen des Kopfes, der Hände und des Kostüms bauen sich aus einzelnen langgezogenen Farbflächen zusammen, die mosaikartig aneinander gereiht in der nötigen Distanz

ein abgestimmtes Ganze bilden. Dazu kommt die nur ihm absolut eigentümliche Farbgebung, so dass seine Werke sofort aus den übrigen Bildern einer Ausstellung als die seinigen zu erkennen sind.

Ein wahrhaft starkes, der Kunst gewidmetes Leben tritt uns in Habermann entgegen. Seine Bilder sind nicht einschmeichelnd, dass sie auf den ersten Blick Gefallen erregen; aber dafür ist ihre Wirkung — einmal begriffen — nachhaltend und bleibend. Das Herbe herrscht auch in seinen kokettesten Frauenschilderungen vor und der Künstler selbst ist sowohl in seinem Werke, als auch über seinem Werke. So wird er in seiner frischen Schaffenslust uns noch manches Neue schenken. Die mit Habermann persönlich zusammentrafen, schätzen und lieben ihn, aber nicht allein als den ernsthaften Künstler, sondern auch als den klugen, geistreichen Menschen, der über den Situationen steht und Witze austeilt und ebenso gern annimmt, wenn nur Geist drinsteckt.



HUGO FREIHERR VON HABERMANN, DIE NONNE



VICTOR HUGO, DER ZEICHNER

VON

JULIUS ELIAS



Im alten Paris kenne ich kaum etwas Schöneres als die „Place des Vosges“, mit ihren backsteinernen, zweifarbig durchbrochenen Fronten, den Hartsteinecken und den Schieferdächern. Manchesmal bin ich dorthin gewandert: im Silberglanz der halbkühlen, halbwarmen Frühlings- oder Herbstvormittage. Da erblickt man wie durch einen Schleier die Vergangenheit: gleich einem lebendig gewordenen Gobelin ist dieser aus einem architektonischen Meistergedanken herausgewachsene Rondellplatz, wo einst die grausige Hochburg der Valois, das „Hôtel des Tournelles“ stand. Durch die hohen, rechteckigen Fenster dieser ragenden Häusergruppe sahen Könige und Höflinge und galante Damen den letzten Turnieren versinkender Ritterschaft zu, während sich in den hochgewölbten fortlaufenden Arkaden das Volk drängte. Hier wurde Heinrich II. vom Schotten Montgommery mit zerspaltenem Schädel in den Sand gesetzt und war doch nur zu lustigem Spiel in die Schranken geritten. In früheren Jahrhunderten hiess der Platz „Place Royale“; er war das Herz der grossen Stadt Paris, der Mittelpunkt ihrer sozialen Triebkraft. Nun giebt es dort nur ein Idyll: die Turnierstätte ist eine Gartenanlage, wo Kinder spielen; in den Bogengängen, wo kleine Händler und Handwerker ihre bescheidenen Gewölbe und Werkstätten errichtet haben, die flanierende, zögernde Geschäftigkeit des Faubourg. Die Gegend hat sich sozusagen gut konserviert und ist von jenem gewaltsamen Industrialismus verschont geblieben, der andere Glanzstätten altfränkischer Architektur den Künstlern nahm, um sie den Kaufleuten auszuliefern, wie Mansarts verschandeltes Meisterwerk, die „Place Louis XIV.“ oder „des Victoires“.

Auf der „Place Royale“, im Hause Nummer sechs, wohnte eine lange Zeit seines Lebens Victor Hugo (1832—1848); hier beschloss er seine Dramatik, hier begrub er seinen Royalismus. Dem romantischen Mann und Dichter das geschichtliche Milieu, das seine titanische Einbildungskraft jeden Tag aufs neue nährte. Hinaus zog der Republikaner, der sich mit Wort und Feder in den Kampf der Zeit stürzte. In dem Hause aber wurde eine Kinderschule eingerichtet, die mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts dem „Victor Hugo-Museum“ weichen musste. Dieses Museum ist das erhabenste und kulturell bedeutendste Denkmal, das je ein Volk seinem Dichter geschaffen hat. Eine Versinnbildlichung, eine Verkörperung Dessen, was man „Manen“ nennt: das Haus sozusagen, vom Boden bis zur Kellerhöhle, führt die Existenz des Dichters und der begleitenden Mitwelt weiter. Dieses Haus ist ein einziges geschichtliches Dokument: es ist

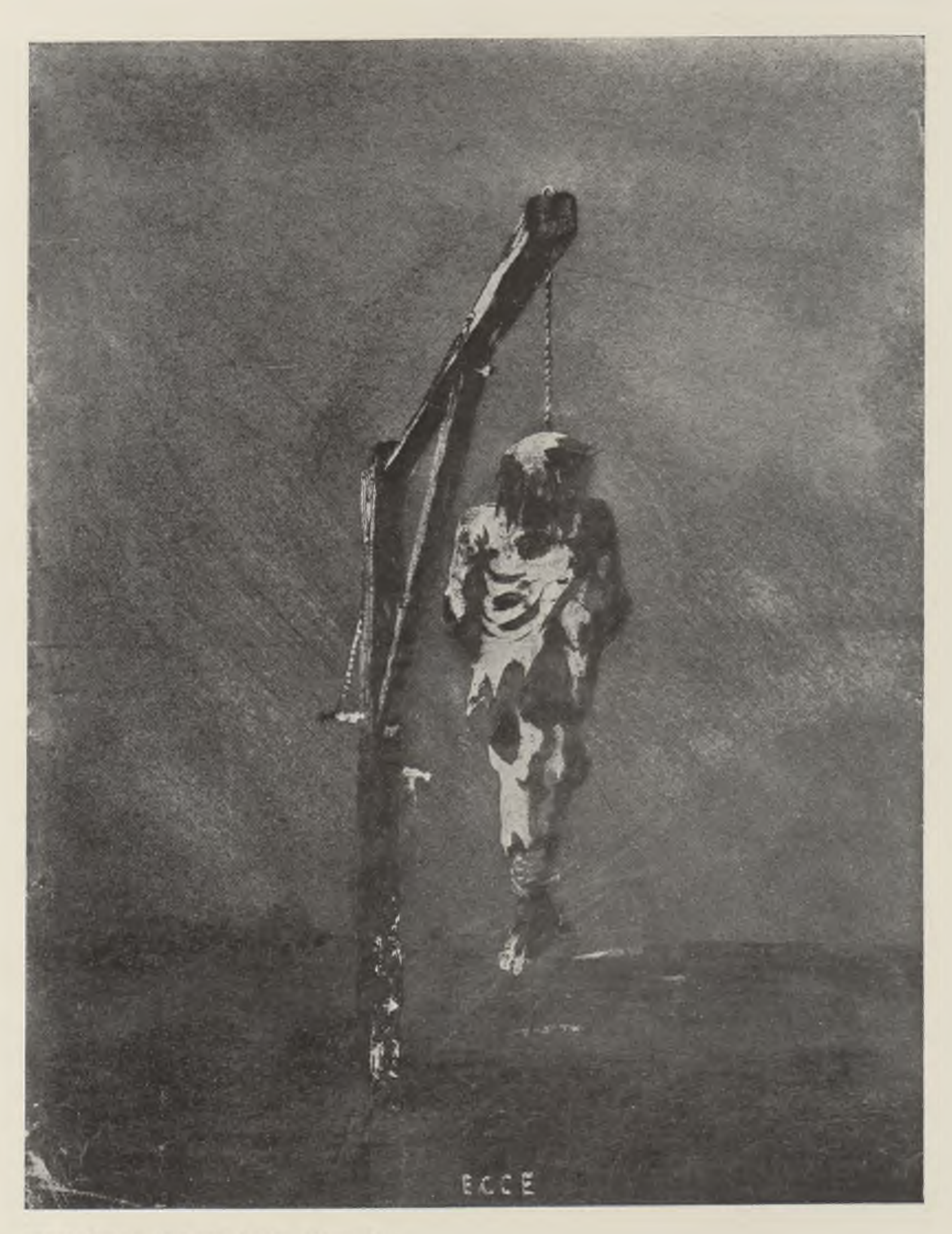
ein „Museum", doch kein Grabgewölbe, wie Ibsen die Museen nennt, vielmehr flutet das Leben fort darin, die „Stille" des Historischgewordenen „nimmt Töne an". Dort, in den Räumen des zweiten Stocks, ist Victor Hugos zeichnerische Arbeit zu sehen. Sie wird von einem gütigen, klugen Greise gehütet, Louis Koch, dem Neffen Juliette Drouets, der „Gefährtin" Victor Hugos, dessen Gattin Adele sich heroisch damit begnügte, die „Zeugin" eines Poetenlebens zu sein. Koch ist als Deutscher geboren und durch freie Wahl Franzose. Er verleugnet seine Muttersprache nicht. Wer seinen Dichterhort liebt, ist ihm sympathisch: ich habe viel Freundliches von ihm erfahren.

„Victor Hugo als Zeichner" — das Thema ist allmählich ein Stück französischer Kunstgeschichte geworden, und die Frage, ob nicht Victor Hugos Zeichnungen eigentlich nur ein Neben- und Seitenkapitel französischer Literaturgeschichte darstellten, ist überflüssig geworden. Viel ist im letzten Jahrzehnt über diesen Gegenstand debattiert worden: Arsène Alexandre schrieb den Panegyrikus des „Hauses Victor Hugo", Émile Bertaux versuchte eine gelehrte, den Dichtungen geschichtlich parallel laufende Gruppierung, Maurice Clouard verfolgt an der Hand von Briefen das öffentliche Schicksal dieses zeichnerischen Materials — und alle die Intimen: Théophile Gautier und Paul Meurice, der ganz im Heroldsdienst seines erhabenen Dichter-Freundes aufging, Auguste Vacquerie und Burty und Louis Koch haben, als Zeugen einer grossen Zeit, mit lauter Begeisterung von diesen Blättern gesprochen. Indessen nicht die Kunstliteratur über Victor Hugo, die teils über-, teils unterschätzt, ist mir wichtig, sondern die reine Anschauung von den Dingen. Ich will die unmittelbaren, durch häufige Betrachtung gefestigten Eindrücke wiedergeben, die ich von der künstlerischen Hinterlassenschaft Victor Hugos empfing. Der praktische Zweck einer Ausstellung in Deutschland liegt mir nicht fern; es erscheint mir durchaus möglich, diese Sammlung ganz oder teilweise nach Berlin zu bringen. Herr Arthur Kampf hat gerade jetzt für die französische Kunst ein ungleich schwierigeres Werk geleistet. Diese malerischen Zeichnungen und zeichnerischen Malereien sind in ihrer Art ein einzig dastehendes Archiv künstlerischen Schaffens: ihr Schöpfer, der eines Tages — ohne Schule, ohne Akademie, ohne technische Vorbereitung — zur Kunst erwachte, wäre dank seinen natürlichen Anlagen ein ganz grosser Maler geworden, wenn er sich nicht das Wort zum wesentlichen Ausdrucksmittel seines Sehens und seiner nach- und umbildenden Phantasiekraft auserwählt hätte.

Victor Hugos Zeichnung war bald die Placenta, bald die Begleiterscheinung seiner Dichtung — und weil dieser, sagen wir, teleologische Zug seiner Arbeit am ersten in die Augen fiel, so hat man Hugo ehedem weniger als Künstler denn als Amateur angesehen. Man hat also den Begriff Gelegenheitswerk in einem viel zu engen Sinn genommen. Hinzu kam, dass zumal die Leistungen der Frühperiode technisch leicht als jeu d'esprit bewertet werden konnten — — es wurde berichtet, Hugo habe, um seine Verdauungsthätigkeit zu befördern, nach einem guten Dejeuner, so wie Andere ihre Zeitung lesen, zu zeichnen angefangen, indem er mittels Tinte, Bleistift, Kaffeetropfen und Zigarrenasche Bilderchen improvisierte, aus dem Kopf, sich selbst zur Lust. Nichts haftet fester in dem Urteil der Laien als solche Anekdoten — gewiss verdankt manches schöne Blatt so zufälligem Bethätigungsdrange seine Entstehung; aber ebenso sicher ist, dass die schwarz-weisse Technik des Autodidakten eine erstaunliche Entwicklung hatte, und dass sich diese Entwicklung nach einem inneren Gesetze (der immer breiteren, volleren und tieferen, in Halbhelle wachsenden oder verklingenden Tonalität) vollzog. In ihren Ursprüngen Zufallswerk, entfaltet sich Hugos Zeichenkunst schnell und auf geradem Wege zu l'art pour l'art. Er hatte eine reine künstlerische Freude daran, die wirkliche und die umgeträumte Wirklichkeit, die durchs Auge erfasste und die durch das Gehirn visionär zurückgegebene Natur aufzuzeichnen. Die Umwertung für seine Poesie, als Stimmungserzeugung und als Symbolisierung, war ein sekundärer Prozess, der der Energie und dem Glanz seiner Wortschöpfungen, dem originellen Feuer seiner Bilder, dem wilden Sturm seiner Phraseologie willkommene Hilfsdienste leistete. Manche seiner Manuskripte sind mit Marginal- und Textzeichnungen über und über bedeckt — das sind Hieroglyphen plastischen Sehens, Erinnerungsbilder des leiblichen und des inneren Auges, die beim Dichten auftauchen und verschwinden und der ins Leben dringenden Gestaltung Konstruktion und Rhythmus geben. Der Mann, der den Klassizismus totschlug, nährt seine Phantasie durch Realitäten und giebt dann wieder der plastischen Lebensform die Flügel der Phantasie. Es ist persönliches Evolutionsgesetz, dass Victor Hugo in seinen ersten



VICTOR HUGO, ZEICHNUNG



VICTOR HUGO, DER GEHÄNGTE. ZEICHNUNG



Anfängen Erscheinungen der Astralwelt, kosmischen Spuk und metaphysische Vorstellungen sich bildlich zu vergegenwärtigen, also Abstraktes sinnlich zu erfassen suchte, dass er dann von der Mystik den Weg zur Natur fand und durch die Natur zu einer neuen Mystik gelangte.

Victor Hugo war ein gewaltiger Wandersmann vor dem Herrn — „infatigable promeneur" nennt er sich in der Ode an Freund Boulanger, den Maler. Die Ferne hatte Wunder für ihn; er bereiste die Schweiz und Deutschland, Burgund und Spanien und die Provence, die Bretagne, die Normandie, Belgien und abermals den Rhein. Bald Kuriositätensucher, bald leidenschaftlicher Naturschwärmer, dessen Ekstase an die Frühmeister von Barbizon erinnert. Er stürmte durch die Felder, Wälder, Berge — gierig saugt das Auge die wechselnden Stimmungen der Helle und zumal der Übergangsstunden auf und rastet nicht in den Düsterkeiten der Nacht. In raschen Notizen macht der Landschafter seiner Naturfreude Luft, und mit dieser abkürzenden Bilderschrift unterbricht er die Zeilen der Briefe, die er in die Heimat an seine Familie und seine Freunde richtet. Das Kleine ist ihm so wichtig wie das Grosse — die Beleuchtung ist ihm alles. Der flüchtige Schimmer eines Wassers, die Silhouette eines schiefwinkligen Hauses, das rasche Panorama eines dürftigen Ackers, an dessen Horizont ein Kirchturm flackert, ein fallender Stern, ein Fleckchen Sonne, das untergehend in den Maschen eines Wolkennetzes zögert, ein verlassenes Gässlein, ein abbröckelndes Mauerwerk, das aufflatternde Relief eines niederen Buschwerks, eine Karre auf sandigem Anger, ein melancholisches altes Geschütz auf erhöhtem Terrain — all Dies gewinnt malerische Bedeutung in dem Zwielicht von Sein und Schein. In Dämmerungsstudien und Notturnos lebt schon auf den Blättern des petit paysage, die wie ein Vorgefühl des Impressionismus wirken, sich am liebsten seine Seele aus, naiv und sorglos. Hier ist der Wurzelpunkt von Victor Hugos Lehre (Vorrede zum Drama „Cromwell"): Man kann nicht das Licht vom Schatten lösen, das Niedrige vom Erhabenen, die Tragik von der Komik; „es giebt keine festen Rahmen, keine Absonderungen in der Natur; alles ist in allem — im Licht ist Schatten, im Schatten Licht." Beinah ein Furor ergreift ihn, mit seinen lyrischen Malereindrücken fertig zu werden; der numerische Umfang dieser temperamentvollen Kleingraphik ist kaum festzustellen.

Weniger naiv ist der Ursprung des grand paysage bei Victor Hugo. Hier leitete ihn zunächst



eine Tendenz, eine Sorge. Die Sorge um die Erhaltung der alten, französischen Baudenkmäler, denen im Lauf der Jahrhunderte weniger die Natur als der Mensch zugesetzt hatte; der Mensch mit seinem Zerstörungswahnwitz, oder, was schlimmer ist, mit seinem Erneuerungseifer. Hugo irrt mit heisser Empörung, aber auch mit dem überlegenen Konstatierungstrieb des Architekturgelehrten, im südlichen und mittleren Frankreich, in Spanien und am Rhein. Er beobachtet mit dem scharfen Instinkt steht eine Beschreibung der Kathedrale, so wie sie war und wie sie ist, ein poetisches Zeugnis für den Geist vergangener Baukunst und zugleich der sachliche Beweisstoff eines genialen Kenners und Erkenners, der den Willen der alten Baumeister instinktiv mitfühlte und an ihm seinen eigenen Künstlerwillen stärkte. Und in der Tat, auf seinen Entdeckungsfahrten war der Zeichner ebenso regsam wie der Antiquar. Zunächst hat er, um sein Gedächtnis zu befestigen, eine minutiöse Croquisart



des Archäologen, dem die praktische Anschauung nach und nach ein stattliches Material in den Schoss wirft, und schreibt illustrativ gestützte Berichte, zumal über die monumentalen Reste der gotischen Kirchenbaukunst und über die imposanten Bauheiligtümer des Übergangs vom romanischen zum gotischen Stil. Diese Bemühungen konzentrierten sich einerseits theoretisch in dem Ruf nach einem Gesetz für die Rettung alter Baudenkmäler und dichterisch zunächst (1831) in dem Roman „Notre Dame de Paris", worin eine Kirche gleichsam der Held menschlicher Schicksale und Wirrungen ist. Im vierten Buch dieses Romans bereit. Er „zeichnet", ausruhend, in einer genauen Liniensprache, scharf-umrisshaft: Motive von Fronten, Dächern, Toren, Glockenstühlen, Galerien, Erkern, Arkaden, Wallpartien, Mauerkränzen, die Silhouetten ragender Kirchen, türmchenbesäter Giebel, abgedeckter Schlosswände — dann wieder, wie das alte Haus in Blois, vollständige, gleichsam plastisch umschreitbare Musterbeispiele antiker Profanbaukunst: diese reizende Notiz einer Renaissance-Herrlichkeit, sachliche Konstruktion und doch suggestiv wie eine Träumerei, war ein Lieblingsblatt Victor Hugos: eine Art Zauberspruch, der ihm — nach seinen eigenen Worten — sofort

die Vision eines ganzen Zeitalters, einer ganzen Stadt, eines weiten Landstrichs haarscharf und doch in poetischer Verklärung eindrückte.

Ein so geartetes Blatt schafft den Übergang zu der zweiten und weitaus umfangreicheren Gruppe der Zeichnungen: der phantastischen Manier. Da ist die Wirklichkeit nur Anlass zu höherer Gestaltung, oder wie Théophile Gautier es ausdrückte: Victor Hugo ist hier „à la fois exact et chimérique“. Hugos teils verkürzende, teils heraldisch verfahrende Zeichentechnik bekommt Fülle, Überlegtheit, die endgültige, den gehobenen künstlerischen Impulsen entsprechende Form. Die Zeichnung wird *Bild*; einfache, objektive Naturzustände wachsen heroisch in die Breite und die Tiefe, zu Gebilden empor, an denen Geist und Sentiment einen beinahe noch stärkeren Anteil haben als das schweifende Auge. Der Ton, die Harmonie von Licht und Schatten (wobei auf Schatten der Nachdruck zu legen ist), zehrt die Linie auf. Hier sind zwei Meister zu nennen, von denen Hugo gewiss Anregungen empfangen hat: der italienische Architekturzeichner Giovanni Baptista Piranesi und Eugène Delacroix. Das hat schon Gautier erkannt, wenn er bei Hugos zeichnerischer Dramatik an die „terreur architecturale de Piranèse“ denken muss, und in der That bieten die mächtigen Schwarzweisswerke des Italieners Wesensverwandtes, die „römischen Altertümer“, diese von unheimlicher Imagination, von grellem Grausen erfüllten Radierungen, die die Ruinenstätten von Kastellen, Verliessen, Thermen, Tempeln, Säulengängen, Theatern in schauriger Verlassenheit, das tragische Pathos eines Urgesteins darstellen. Die Analogie mit Delacroix liegt schon mehr im Gebiet des Künstlerischen: zeichnerisch-malerisch ist Victor Hugos Werk überhaupt das einzige Erzeugnis jener Epoche, das, wenigstens annähernd, mit Delacroix' Arbeit verglichen werden kann: Delacroix steht über Victor Hugo an Kraft des Ausdrucks, an Reichtum der Einbildungskraft, aber Hugo ist dennoch etwas wie Delacroix' Pair. Der Orient verfolgte Delacroix durch seine Dar-





stellungen, als das Land schon längst hinter ihm lag; die Tagebücher des Meisters bezeugen es. Auch Victor Hugo, der den Orient nie gesehen hatte, ihn aber durch das Medium seiner spanischen Kindheitseindrücke und durch die umschmelzende Verarbeitung südlicher, in seine ästhetische Empfindung völlig übergegangener Bauformen sich malerisch wie dichterisch gegenwärtig zu machen wusste, kommt vom Orient lange Zeit nicht fort. Vielleicht ein „falscher Orient" und doch von einer erstaunlichen Stimmungsrichtigkeit, zumal in der Vorstellung morgenländischen Sonnenzaubers. Diese malerischen Phantasiestücke kristallisieren sich in dem Odenbuch „Les Orientales", von denen ein zeitgenössischer Kritiker sagte: „Hier halten Farben und Töne ihren Einzug in die französische Poesie."

In den freieren Schöpfungen seiner Malerei entwickelt Victor Hugo eine berückende Naturbeseelung. Sturm und Gewitter und jagende Wolken, untergehende Sonnen, das Auf- und Niedertauchen der Mondessichel, regenschwangere Atmosphären lösen die Dämonen dieser romantischen Phantasie. Einmal sind es freundliche Geister, ein andermal tobende Gespenster. Wehmütige Epopöen und die Posaunen des jüngsten Gerichts. Ein quadratischer Schein bricht durch das Gewölk und enthüllt die Spitze eines Berges, an dessen Fusse sich, wie von Geisterhänden in graziöser Maurenschrift hingesetzt, die weisse Maske einer alten spanischen Villa erhebt. Ein Spukgebilde, der Bau. Victor Hugo nennt ihn: „Un de mes chateaux en Espagne" — eines meiner Luftschlösser. Dann die Ruine von Thionville, — das Entsetzen der Kriegswut wohnt in diesen Höhlen. Oder wie eine makabre Vorahnung des Heidelberger Schlosses: „La Tourgue". Ein harter Wind treibt gegen den Turm, — die Wolken rütteln wie mit gigantischen Fäusten an ihm. Ein Mauerstück, weniger wetterfest, scheint sich angstvoll an den schweren Turm zu klammern, wie das Kind an der Mutter Schoss. Lichtstösse verdrängen das Düster; ein Kampf der Schatten hebt an. Wie eine Orgel braust es in diesem gewaltigen Nachtstück, das ein Poet der Schatten in diabolischer Laune gemalt hat.

Der Rhein. Eine Hymne, die sich in einem

zweibändigen Reisewerk verdichtet (1842) und schliesslich zu einem Drama von germanischem Akzent, „Die Burggrafen", führt. Zunächst übt Victor Hugo auch hier die genaue Sammelthätigkeit des Antiquars; er zeichnet auf: eine Reihe vorspringender oder in den Berg zurückgelehnter Burgtypen oder Klischees von bürgerlichen Renaissance- und Barockbauten, die lebendigen Linien der Flusswindungen, ein Bric-à-brac von Städtepanoramen, zierliche Kirchtürmchen, kraft- und saftvolle Kathedralgedanken, Warttürme auf Inselchen, das Zackenwerk von Schlosszinnen, Festungsmauern, Schiessscharten, Turmspitzengruppen, Bastionen, ein Mosaik von Dächern — — und nun erscheint in grossen Landschaften: „l'effrayante âme des choses", der rauhe Geist, der in den Trümmerhaufen einer grossen Vergangenheit einst umging, das pathetische Ringen um Götter und Gott, der Märchenglaube, von einem Nachtalb in unsere Träume gesendet — eine ganze verdüsternde, beklemmende gotische Welt. Und abermals das Kraftspiel der Elemente, der Kontrast von dichten, ausladenden Schatten und gleichsam astralischen Lichtflächen. Das Grösste aber ist ein ekstatisches Landschaftsstück: „Die Kreuzburg", ein verhallender Geistergesang über den Wassern des Rheins: um die Mauern einer festen Burg mit Zinnen und Zacken, die wie Finger in den Himmel deuten, spült die Flut; herzeinschnürende Stille; eine Helle wie aus dem Grabe, und ganz vorn, auf abbröckelndem Mauerstumpf, hell in Bergesschatten schneidend, ein Kreuz. Es ist, als halte der Schöpfer dieses Werks beängstigende, hoffnungslose Zwiesprache mit einem höheren Wesen, das ihm entschwand.

Der natürliche Symbolismus vertieft sich mit fortschreitendem Leben in den Malereien. Wie eine tragische Parodie auf göttliches Erlösertum mutet das Blatt des „Gehenkten" an. „Ecce" schrieb Victor Hugo unter den im Winde baumelnden, von Nachtwolken umflatternden, vom fahlen Mond gestreiften Galgenspuk. Es ist der Verzweiflungsschrei eines in seinem Himmels- und Menschenglauben Gekränkten; ein erbitterter Protest. 1859 war John Brown, ein Vorkämpfer der Sklavenbefreiung, von den virginischen Machthabern zum Tod durch den Strang verurteilt worden, weil er die ultima ratio einer Negererhebung gewagt hatte. Das Bild — übrigens das Meisterstück einer Aktzeichnung — war Victor Hugos Empörungsmal und Rache.

Und immer düsterer werden seine Stimmungen. Es sind die Tage des Exils. Er ist auf ein Meereseiland verschlagen. Die weite, von Orkanen aufgejagte, von schweren Wolken beunruhigte See wird sein Freund und Genosse. Die frenetische Erregtheit entspricht dem Sturm des Inneren. Er zeichnet in realistisch-mystischer Elementarschrift die rebellische Kraft des grossen Wassers und seine in geheimnisvolles Dunkel gehüllte Fernen — Wellenbrausen, Ungewitter und den Kampf der Menschen mit dem unbezwinglichen Riesen. Doch im ozeanischen Getümmel sieht Hugos konstruktive Einbildungskraft Etwas, das ebenso unbezwinglich erscheint — den eisgrauen Leuchtturm, auf dem die primitiven Feuer der Vorzeit lohen. Formeln vergangener Architekturschönheiten, die seine Anschauung aufgesammelt hatte, erproben wieder ihre alte Suggestionskraft.

Im Leben mit dem Meere entdeckte Victor Hugo das Symbol des eigenen Lebens. Der Verfemte sieht sein Schicksal. „Ma destinée". Ein Schiff, das mit den Wellen ringt, hart mitgenommen, doch von dem Zorn des Meeresgotts noch nicht völlig entmutigt. Es wird dahingetrieben über den Wogenschaum. Von dem Eigenwillen, der dem Fahrzeuge innewohnte, zeugt nur noch „ein wenig Rauch, den man den Ruhm nennt, den der Wind entführt und der des Fahrzeugs Kraft ist." Das ist die Deutung, die Victor Hugo selbst der sinnbildlichen Vignette gegeben hat.





ANTON GRAFF, BILDNIS EINER PRINZESSIN. UNVOLLENDET

ANTON GRAFF

AUSSTELLUNG BEI ED. SCHULTE

VON EMIL SCHÄFFER



Ein Künstler, der durch Sonder-Ausstellungen seiner Werke gewinnt, muss schon zu den ganz Grossen zählen; sieht man jedoch hundervierundachtzig Bildnisse Anton Graffs nebeneinander, so vertieft sich natürlich unser Wissen um sein Wesen, aber die Kunst, die wir an einem Gemälde bewundern, dünkt – in hundertdreiundachtzigfacher Wiederholung —! wie Routine und was vor dem Einzelbildnis die Inspiration eines fruchtbaren Momentes scheint, sinkt, als Quantität empfunden, zum Schema herab. Und doch ist Graff einer unserer Trefflichsten gewesen und der 7. April des Jahres 1766, an dem der dreissigjährige Schweizer sein Amt als Lehrer für das „Porträtfach" an der Dresdener Kunstakademie antrat, gehört, da einmal der richtige Mann an den richtigen Platz gestellt wurde, zu den wenigen Glücksdaten deutscher Kunstgeschichte. Ein halbes Jahrhundert fast hat er dort gewirkt und weil Anton Graff in diesem Heroenzeitalter unseres Geisteslebens von den Kur-

fürsten aus dem Hause Wettin bis herab oder herauf zu Moses Mendelssohn Alle und Alles konterfeite, was in Sachsen oder Berlin Rang und Ruhm besass, so bedeutet sein Werk für uns Nachgeborene ein unschätzbares Stück gemalter Kultur- und Literaturgeschichte. Versagt unser Interesse einmal dem Künstler die Gefolgschaft, so bleibt es am Modellhaften und darum langweilt man sich bei Schulte keinen Augenblick.

Das Zeitalter Graffs war die Epoche des aufstrebenden Bürgertums, dem damals wohl mehr Kultur als heute innewohnte. Trotzdem hielten sich die deutschen Fürsten jener Tage für Statthalter französischer Zivilisation im Barbarenlande und liessen sich auch gern als solche von Graff darstellen, dessen grosse Repräsentationsgemälde die von Hyacinth Rigaud geschaffenen Vorbilder unmittelbar kopieren. Da ist zum Beispiel das Porträt des Prinzen Heinrich von Preussen: pathetisch, jeder Zoll ein Theaterkönig, reckt sich, die schmächtige Gestalt in einen silberglänzenden dunklen Harnisch gehüllt, der Bruder des grossen Friedrich empor; ein purpurroter mit weissem Hermelin gefütterter Sammetmantel „wallt" in „majestätischen" Falten von seinen Schultern, die auffallend weisse und kleine Linke – eine echte van Dyck-Hand – ruht gelassen auf dem Helm, indes die Rechte mit einer imperatorischen Gebärde, der leider die schlecht gezeichnete Verkürzung alle Grösse nimmt, den Feldherrnstab in die stahlumschiente Hüfte stemmt. Madame Vigée-Lebrun hat in ihren „Souvenirs" den Sieger von Freiberg geschildert: „Le prince" – heisst es dort – „était petit, mince, et sa taille, quoiqu'il se tint fort droit, n'avait aucune noblesse . . . Quant à la laideur de son visage, elle était au premier abord tout à fait repoussant . . ." Vergleicht man diese Beschreibung mit dem Bildnis Graffs, so erhellt, dass der „freie" Schweizer die Aufgaben eines Hofmalers klug erfasst hat; er versteifte sich nicht darauf, ein denkbar ähnliches Porträt zu schaffen oder an hochgeborenen Modellen Psychologie zu treiben, sondern legte, wo ihm dies angebracht schien, den Hauptakzent auf eine sorgsame Durchführung des Beiwerks. Gewiss nicht ungern. Denn alles Stoffliche, oder gar Sammet und Pelzwerk konnte er mit einer an Metsu oder Netscher erinnernden Meisterschaft wiedergeben und war Vollblut-Maler genug, sich am Schimmern einer Rüstung, am Leuchten silberner Schärpen und am Funkeln des Degenknaufes ehrlich zu freuen. Kamen ihm jedoch Männer vor die Palette, an denen ihr Bestes nicht der Name, sondern ihr Kopf war, dann malte er, auf die blendenden Trucs verzichtend, vor einem einfarbig neutralen Hintergrunde, meistens sogar mit Hinweglassung der Hände, Brustbilder, in denen nicht der Rang, wohl aber die menschliche Grösse seiner Modelle fast immer überzeugend und bisweilen sogar, – man denke an Hagedorn oder Moses Mendelssohn – ! unvergesslich dargestellt ist. Freilich, kein Porträtist kann in ein Bildnis mehr Geistigkeit legen als er selber besitzt, und darum enttäuschen gerade jene Gemälde, die man in erwartungsfroher Spannung zuerst sucht. Lessing, „der bekannte Dichter", wie's im Katalog heisst, scheint in den Augen Graffs keine stärkere Persönlichkeit als etwa Gellert, Herder vom selben geistigen Wuchs wie Garve gewesen zu sein. Versagten Graffs gestaltende Fähigkeiten vor dem Genie, den Talenten verschiedenster Art wurden sie stets gerecht. Wie lebendig in seiner breiten Behaglichkeit ist doch der alte Chodowiecki erfasst, wie prachtvoll Bodmer, dessen kahler Schädel mit gelbem Pergament überzogen deucht, wie packend wirkt der Kontrast zwischen Spalding, dem protestantischen Abbé des Rokoko und dem Superintendenten Stemler mit dem Hochmut des Rechtgläubigen im dürren Theo-

ANTON GRAFF, FRAU AUGUSTE GRAFF MIT IHRER TOCHTER

logenantlitz. Überhaupt, ob sympathisch oder nicht: Charakter hatten die Menschen damals noch in ihren Gesichtern, und es möchte nicht leicht fallen, heute ein Kollegium von elf durchweg so „guten“ Köpfen zu finden, wie auf den breiten Schultern der Leipziger „Kramermeister“ sassen, deren Porträts hier den Typus des Graff'schen Normalbildnisses repräsentieren.

Auch viele Frauen hat Graff gemalt, jedoch ein „Frauenmaler“ ist er trotzdem nie gewesen. Dazu fehlten ihm nicht der Esprit, wohl aber Charme und Sinnlichkeit. Seine jungen Prinzessinnen führen kein individuelles Leben und wie sie so dasitzen, das Antlitz aus „Milch und Rosen“ in die aufgestützte Hand geschmiegt, scheinen sie in ihren „antikischen“ weissen Seidengewändern Salon-Iphigenien, die mit der Seele, die sie nicht haben, das Land der Griechen suchen. Die älteren Damen interessierten Graff mehr. Das Bildnis einer greisen Fürstin, deren bleiche Züge voll verstehender Güte sind, hält im psychischen Feingehalt und in der diskreten Noblesse seiner matten Halbtöne den Vergleich mit berühmteren englischen Gemälden aus. Und noch ein Porträt muss, wegen seiner Sonderstellung im Werke Graffs, hier erwähnt sein: die Herzogin Philippine-Charlotte von Braunschweig sitzt nämlich, angethan mit einem karminroten Kleid vor einer grünen Draperie auf einem ebenfalls grünen Thronsessel, und das kühle Tageslicht, das von der Seite her in den hohen Raum flutet, soll die Dissonanz zwischen den beiden Komplementärfarben auflösen. Mit solchen Problemen hat sich Graff nur selten herumgeschlagen; dafür gebrach es dem Vielbeschäftigten an Zeit. Alle Welt begehrte nach seinen Bildnissen; da ist es nicht zu verwundern, dass er deren manche gelangweilt und gleichgültig „aus dem Handgelenk“ heruntergemalt hat. Auch in dieser Ausstellung kann man sich davon, vielleicht sogar allzugut, überzeugen. Und doch verlässt man sie mit einer nachdenklichen Frage: Haben wir heute, das heisst siebenundneunzig Jahre nach Graffs Tode einen Porträtmaler, dessen Bildnisse ihren Modellen gefallen und trotzdem Kunstwerke sind, haben wir einen Porträtisten, zu dessen Pinsel die Schauspielerin und ein Superintendent Vertrauen hegen, dem die Prinzessinnen sitzen könnten und die Kramermeister, der den Inhabern des Schwarzen Adlerordens ebenso gerecht wird wie jenen, die nur „Ritter vom Geiste“ sind? Haben wir heute einen Anton Graff? . . . .



ANTON GRAFF, DER SOHN DES KÜNSTLERS

EIN BRIEF ANTON GRAFFS

Dresden d. 29. März 1802.

Theuerster Freund! Ihren l. Brief und 5 orth. hat mir der Kammerjunker Kroy selber überbracht, dem ich eine Quittung darüber nach aller Form habe zustellen müssen. Sie haben sich meiner zu sehr angenommen, dass Sie sich über die Ifflandsche Affaire geärgert haben, welches mir leid thut, aber ich sehe es als ein Zeichen Ihrer Freundschaft an. Vor ein paar Tagen habe ich nochmals an ihn geschrieben und ihn gebeten da ich das Geld in Berlin auszuzahlen habe, dass er es möchte bald an Ihnen auszahlen. Geschieht es nicht, so bin ich entschlossen, es an einen Advokaten hier zu übergeben. Wegen Fabrian glaub ich, würde es nichts helfen, denn wenn er es nicht bezahlen will, so

würde er es auch an Fabrian nicht thun. Wie kann es einem solchen Mann an Ausflüchten fehlen? Man hat mir gesagt, dass ich mich an der Ehre ihn gemalt zu haben, begnügen sollte, soviel Eigenliebe soll der grosse Schauspieler haben. Ich habe den Originalkopf von ihm noch, auch seine ganze Figur, da ich ihn genau gezeichnet, aber im Gemälde sehr veredelt, damit er nicht lächerlich in dieser Rolle erscheinen solle. Wenn ich nun den Kopf, welcher immer schön ist, in Kupfer stechen liesse, und seine Figur wie er wirklich ist als Sigmalion, so könnte man wohl ein Bild liefern, das immer Abgang finden würde, aber auch ein lächerliches. Wenn man ihm dieses könnte zu Ohren bringen, dass ich eine solche Idee hätte wenn er nicht bezahlte, so glaube ich, dass er bezahlte. Ich will noch ein paar Wochen abwarten, und wenn er mir nicht antwortet, oder Sie nicht bezahlt, so werde ich den Weg des Rechten gehen. Auch in einigen Tagen werde ich Ihnen die Gemälde schicken durch den Landkutscher. Ich habe alle Vorsicht gebraucht sie einzupacken; wenn Sie den Kasten öffnen, so wird es aussehen, als wenn blos ein Gemälde darinnen liege, weil die Magdalene ganz oben ist und die Uebrigen darunter. Kaatz hat mir seine Gemälde in der grössten Unordnung zurückgelassen, die ich mit vieler Mühe habe aufspannen müssen.*

Meine Scheererei ist nun überstanden, aber Sie haben noch etwas zu thun, alles gehörig zu besorgen. Uebrigens bekommt der Herr Graf M. für das Geld solche Sachen, dass er zufrieden sein kann. Einige Copien von Kaatz sind meisterhaft gemacht, besonders die Grossen und die Copie nach Claude Lorrain. Ich habe alle diese Bilder, wie ich glaube, sehr sicher und gut gepackt, damit keines das Andere reibt, die Magdalene hat eine Querleiste, die weggenommen wird; ich habe dieses gethan, damit es nicht wackeln kann. Bey dem Aufmachen der Kisten, und auch beim Auspacken, muss behutsam verfahren werden.

Wenn Sie nun alle diese Sachen mit Rahmen packen, so dächte ich unmassgeblich, in verschiedenen Kisten, das grosse allein und die die gleiche Grösse auch usw.



ANTON GRAFF, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG

Wie Sie mir melden, so haben Sie durch die Un. Handlung 13 Thr. 26. an die hallische Wegmesse nach Halle zahlen lassen. Letzten Posttag bekam ich von der in Berlin, wo die Bücher sind gekauft worden und wo ich auch vor einiger Zeit die Nota bekommen, einen Brief wo ich erinnert werde noch vor Ostern zu bezahlen; das mag daher kommen, dass sie es nicht wissen, dass es nach Halle ist bezahlt worden.

Ich mache Ihnen viel Mühe, verzeihen Sie. Mit Iffland muss ich es abwarten; wenn er auch nicht bezahlt, so sollte er mir doch antworten. Ausserdem übergebe ich es einem Advokaten. Mit Mercy ist es so, dass auch nichts zu machen ist. Wenn nur die Berliner allein wäre; ich habe überall solche Herren.

Ich freue mich über die Beförderung Ihres Schwagers noch mehr aber über seine Braut und gratuliere ihm. N. Bold lässt Sie und Ihre l. Frau wie wir alle nebst des jung. Nord. Famillie herzlich grüssen

Der Ihrig.

A. Graff.

Wenn Sie meinen Brief nicht lesen können, so haben Sie mit einem Blindwerdenden Mitleid.

* Der Schwiegersohn Graffs, 1776—1810, bildete sich als Maler an Ruisdael und Claude Lorrain.



PERSISCHE TUSCHZEICHNUNG. 1643

EINE AUSSTELLUNG ISLAMISCHER BUCHKUNST

IM BERLINER KUNSTGEWERBE-MUSEUM

VON

ERNST KÜHNEL



ERZENGEL RAPHAEL. AUS EINER KOSMOGRAPHIE VON KASWINI. NASKH-SCHRIFT SAMML. SARRE

Die Sonder-Ausstellung, die am 2. Februar im Lichthof des *Kunstgewerbe-Museums* eröffnet wurde, geht über den üblichen Rahmen derartiger Veranstaltungen hinaus und bedeutet für die Berliner Kunstwelt insofern ein Ereignis, als hier zum ersten Male ein Gebiet der mohammedanischen Kunst vorgeführt wird, das in ähnlicher Geschlossenheit und Vollständigkeit wohl noch nirgends gezeigt worden ist. Und dieses Ereignis gewinnt an Bedeutung, wenn man berücksichtigt, dass all die Schätze, die hier einem grösseren Publikum zugänglich gemacht werden konnten, lediglich aus Berliner Sammlungen stammen und somit als deutlicher Beweis für das steigende lokale Interesse an den Erzeugnissen der islamischen Kunst gelten dürfen.

Das wichtigste Element in der Entwicklung der mohammedanischen Buchkunst war die Kalligraphie. Sie bildete die notwendige ästhetische Grundlage für die weitere Verzierung, Ausmalung und jegliche Verschönerung eines Manuskriptes, und die Qualität der Schrift ist noch heute für den Orientalen ausschlaggebend bei der Beurteilung alter Werke. Wer sich einmal darüber klar geworden ist, welche Bedeutung stets und überall der epigraphische Dekor in allen Zweigen der islamischen Kunst hat, wird diesen Standpunkt ohne weiteres verstehen.

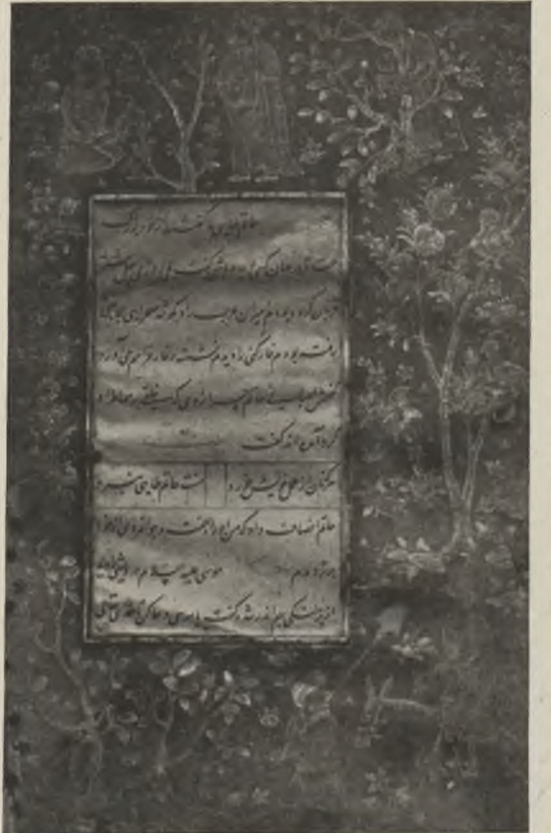
Natürlich hat die arabische Schrift bei ihrer Verbreitung in die Länder verschiedenster Zunge und im Laufe jahrhundertlanger Kultivierung mannigfache Ver-



BLATT AUS NIZAMIS „FÜNFER“. DECKFARBENMINIATUR VON SCHAH KASSEM
SAMMLUNG W. SCHULZ

änderungen erfahren. Es fehlt uns noch immer an einer paläographischen Methode, die uns die Datierung älterer Handschriften mit genügender Sicherheit erlaubte, aber wir kennen doch wenigstens in grossen Zügen die Entwicklung der Buchstabenformen und ihre Übergänge von einem Duktus zum anderen.

Von den in der Ausstellung vertretenen Sammlungen ist die des Freiherrn von Oppenheim besonders geeignet zum Studium dieser Variationen. Sie enthält einige Proben „kufischer" Schrift, des ältesten, auf Baudenkmälern und in Koranabschriften vorkommenden Typus, der seit dem zehnten Jahrhundert allgemein durch das kürzere, einfachere „Naskh" (s. Abb. S. 322 unten) ersetzt wurde. Im Naskh schreibt und druckt man noch heute. Es gab schon sehr früh verschiedene Abarten davon; am häufigsten findet man das stattliche „Tsuluts" — besonders in Koranabschriften — und das kleine afrikanische Naskh mit seinen hübschen Rundungen. Der eigentliche Provinzialduktus für den Westen (Nordafrika und Spanien) war das „Maghribi", eine geistreiche Kombination der patriarchalischen Kufik mit der Korrespondenzschrift, von sehr vornehmer und graziöser Wirkung. Für Persien und das von ihm abhängige Indien ist das „Talik" charakteristisch, bei dem es vor allem auf die Nüancierung von Haar- und Grundstrich ankommt (s. Abb. S. 324), und das kunstvolle, aber schwer leserliche „Schikeste", dessen Erfindung seinerzeit schon die mohammedanischen Gelehrten beklagt haben.



BLATT AUS EINEM „DIWAN" DES HAFIS. TALIK-SCHRIFT. RANDMALEREIEN IN GOLD AUF GRÜNEM GRUNDE. SAMMLUNG W. SCHULZ.

Zu den Variationen, die sich allgemein eingebürgert haben, gehören noch einige andre, die wir hier nicht alle anführen können, während eine ganze Anzahl weiterer Schriftarten lediglich als phantastische Spielerei zu bezeichnen sind.

Die Thätigkeit der Illuminatoren hat sich in den westlichen und mittleren Ländern des Islam im wesentlichen auf eine ornamentale Ausschmückung des Textes und vor allem der Titel- und Schlussblätter beschränkt; farbige Arabesken mit anfangs spärlicher, später reicher Verwendung von Gold bilden das ständige Ziermotiv. Besonders charakteristisch sind die ägyptischen Korankopien aus der späteren Mamelukenzeit (vierzehntes bis fünfzehntes Jahrhundert) in der Ausstellung vertreten. Ein sehr schönes Beispiel des granadiner Stiles, der sich dann noch lange in Marokko gehalten hat, bietet ein Koran der Sammlung Oppenheim, dessen Randleisten in feiner koloristischer Abtönung dieselben abwechslungsreichen Muster wiederholen, die wir aus den Stuckdekorationen der Alhambra kennen. Ausser theologisch-juristischen Schriften kommen in Ägypten und Nordafrika öfters mathematische, astronomische und naturwissenschaftliche Traktate vor, die gewöhnlich mit geometrischen Figuren und bisweilen auch mit Darstellungen von Sternbildern, Tieren, Pflanzen und Fabelwesen geschmückt sind. Dahin gehört zum Beispiel eine Kosmographie des Kaswini im Besitz von Professor Sarre, aus der wir eine Seite mit der gedrungenen Gestalt eines Erzengels abbilden.

Eine figürliche Miniaturmalerei in unserem Sinne hat es eigentlich nur in Persien und dessen Nachbarländern gegeben. Dort freilich lässt sie sich sehr weit zurückverfolgen. Die Turfan-Expeditionen, deren Ergebnisse dieser Ausstellung sehr passend angereiht sind, haben uns überraschende Aufklärungen über die Buchkunst der Manichäer in Ost-Turkistan gebracht, in der wir vielleicht die wichtigste Vorstufe einer islamischen Miniaturistenschule von Zentralasien zu suchen haben, die ihrerseits mit den Mongolen in das benachbarte Persien gelangte. So erklärt sich auch ohne weiteres der enge Zusammenhang mit Ostasien, der in der persischen Buchmalerei von vornherein so deutlich hervortritt. Um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts setzt die Blütezeit der Deckfarbenminiatur ein; ihre Hauptsitze wurden Herat und Täbris. Vornehmlich sind es die Werke persischer Dichter, aus denen einzelne Szenen herausgegriffen und in einer selten geschlossenen, aber an Details reichen Komposition, ohne vertiefende Perspektive, aber mit geschickter Raumfüllung, prägnant und drastisch dargestellt werden. Der bedeutendste Meister dieser Richtung ist Behsad von Herat (gestorben 1514), von dem u. a. ein in unsere Ausstellung gelangtes Manuskript einer Geschichte Timurs (im Besitz von Dr. Schulz) ausgemalt wurde; ein anderes, das die Gedichte des

Khosrau von Dehli enthält (aus der Kgl. Bibliothek) lässt sich ihm ebenfalls mit ziemlicher Sicherheit zuschreiben. Unsere Abbildung S. 323 zeigt den Stil der Behsad-Schule in seiner späteren Ausbildung. Religiöse Bücher wurden auch in Persien nur in Arabesken ausgestattet. Es bestanden berühmte Schulen von Koran-Illuminatoren, deren Stil im sechzehnten Jahrhundert auch in die Türkei verpflanzt wurde. Vortreffliche Beispiele in dieser Hinsicht bieten ein paar Prachtblätter aus dem Besitz des Geheimrat Zander, ein Prunkkoran der Sammlung Sarre und ein andrer aus der Kgl. Bibliothek.

Eine typische Eigentümlichkeit des sechzehnten Jahrhunderts bilden dann die Randverzierungen in feiner goldener Pinselzeichnung auf farbigem Papier, in denen sich der persische Realismus die ganze ostasiatische Fabelwelt zu eigen macht und zu einer Art eigener „Grotesken" ausbildet. Gewöhnlich sind es reizvolle Pflanzen- und Tiermotive; seltener finden sich Bilder aus dem menschlichen Leben (s. Abb. S. 324, aus einem Manuskript von Hafiz' Gedichten in der Sammlung Schulz). Im siebzehnten Jahrhundert führen einige Maler, unter denen Riza Abbassi den Lesern von „Kunst und Künstler" durch einen Aufsatz von F. Sarre (Bd. II., S. 167) bekannt geworden ist, die kolorierte Pinselzeichnung, und damit die letzte spezifisch persische Technik, auf ihre Höhe. Gleich darauf setzt mit dem Eindringen des europäischen Einflusses die Dekadenz ein.

In Indien blühte am Hofe der Mogulkaiser seit dem sechzehnten Jahrhundert die Malkunst; einige sehr zarte Blätter aus der frühen Zeit, die sich weniger in der Komposition als in den Typen von den persischen unterscheiden, sind in der Ausstellung zerstreut. Die Inder haben vornehmlich im Porträt und in der Landschaft Hervorragendes geleistet. Ihre perspektivische Vorstellung entspricht eher der unsrigen, als der ostasiatischen. Das Stimmungsbild ist darum bei ihnen in demselben Sinne ausgebildet worden wie bei uns. Typisch für den indischen Kunstgeschmack sind die besonders im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert angelegten Sammelbände, in denen ältere und neuere Miniaturen, Schriftproben, europäische Kupferstiche und anderes mehr vereinigt wurden, und von denen das Museum für Völkerkunde eine stattliche Reihe ausgestellt hat.

Einbände mit geometrischen Verzierungen aus der ägyptischen Mamelukenzeit, persische Buchdeckel in reicher Goldpressung und mit zierlichen Filigranarabesken in bunten Feldern, andre aus Indien mit Lackmalereien in lebhaften Farben, vervollständigen das Bild von der gerade für unsere modernen Bestrebungen so anregenden Buchkunst des Islam.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Bei *Paul Cassirer* ist die Sammlung des Hamburger Kunstfreundes Behrens ausgestellt, die, neben weniger Bedeutendem, manches vorzügliche Werk enthält. Von deutschen Künstlern ist Menzel glänzend vertreten, namentlich durch die beiden grösseren Kircheninterieurs in Gouachefarben. Die Pariser Strassenszene, schön in den Details, ist als Ganzes zu unruhig. Die Bilder von Knaus wirken antiquiert, besonders durch ihr unwahres Kolorit. Wahrer aber trocken ist die Malerei von Meyerheim und nur in Einzelheiten wie den Papageien oder dem Löwen auf seiner „Menagerie" sieht man stärkere malerische Qualitäten.

Das Beste der Sammlung, neben den Menzels, ist eine Anzahl französischer Bilder. Unter den Duprés und Diazs sind einige gute Werke, während die drei Daubignys die Bedeutung dieses grossen Meisters nur ahnen lassen.

Eine wirklich sehenswerte Kollektion bilden die zahlreichen Corots.

Das Schönste von ihnen ist das junge Mädchen am Brunnen in gelbem Untergewand, rotem Überrock und blaugrünem Mieder. Das ganze Bild ist von einer milden, rührenden Schönheit erfüllt und in jedem der feinen Pinselstriche spricht sich das seltenste Gefühl für Licht, Farbe, Stoff und menschliche Anmut aus. Von diesem Meisterwerke strahlt ein Glanz von Schönheit auch auf die Landschaften über, so dass man von dieser Wand von Corotbildern einen überwältigenden Eindruck empfängt. In stärkstem Gegensatz zu ihnen steht ein kleines Bild von Delacroix, eine „Erweckung des Lazarus". Dort die heiterste Ruhe, hier die leidenschaftlichste Bewegung. Und diese Leidenschaft liegt nicht nur in den jähen Gesten, sondern in jeder der dunkelglühenden Farben, in jedem temperamentvollen Pinselstrich. Nicht nur beherrscht ist das Bild, es scheint als ob die Kraft des Meisters damit spielte. E. H.

Die Kunsthandlung von *Keller & Reiner* eröffnete in einem für ihre Zwecke umgebauten Miethause in der Potsdamerstrasse ihre neuen opulent ausgestatteten Ausstellungsräume. Sie versuchte in übertriebener Kulanz dem vielseitigen Geschmack des Berliner Allerweltpublikums gerecht zu werden und glaubte neben dem Antiquitätenhandel auch dem modernen Kunstgewerbe eine Stätte schaffen zu müssen. Der Erfolg war,

dass neben den prunkhaften Interieurs mit stilechten, wenn auch nicht originalen Möbeln die Raumschöpfungen moderner Künstler sehr ins Hintertreffen gerieten. Für jene Kreise, die in der Kunstpflege mehr einen Luxus als ein inneres Bedürfnis befriedigen, mussten Künstler herangezogen werden, die wie Albin Müller, Bruno Möhring, Paul Lang und Hermann Billing in übertriebenen Formen und prunkhaften Materialien mehr Repräsentationsräume für Ausstellungs- als für Wohnzwecke schufen. Von der mehr quantitativ als qualitativ reichen Flucht von Zimmern bleiben in der Erinnerung nur haften das intime Herrenzimmer Richard Berndls, der streng architektonisch gegliederte, etwas schinkelnde Repräsentationsraum von Peter Behrens, das behagliche Toilettenzimmer des Wieners Bauer und das Musikzimmer von Alfred Grenander, das seinem Zweck in Farbe und Stimmung räumlichen Ausdruck gibt. W. C. B.

Die Ausstellung „Interieurs und Stilleben" bei *Fritz Gurlitt* war, ohne irgendwie bedeutend zu wirken, doch im besten Sinne amüsant. Wie es jede Ausstellung wird, in der nicht nur der blinde Zufall waltet. Einige Stilleben von Slevogt, Corinth, E. R. Weiss und vor allem von Trübner (ein Fischstilleben aus dem Jahre 1869) schufen ein höheres Niveau; und Andere wie Ernst Oppler, Stutz und Stremel blieben nicht weit zurück. Heinrich Hübner zeigte die Interieurs des alten märkischen Schlosses in Paretz, die er mit liebevoller Hingabe und geistreicher Pietät während des vorigen Jahres gemalt hat. Es kommt diesen Bildern sehr zugute, dass Hübner damit als ein sich bescheidender Interieurchronist vor das Publikum hintritt und dass er die heimliche Romantik seiner Liebe für den Gegenstand unter Genauigkeit und Sachlichkeit verbirgt. Wenn das vom alten Gilly erbaute Schloss einst verschwinden sollte, werden diese Bilder den Wert von Erinnerungsdokumenten haben.

Über die *Ausstellung ungarischer Maler*, die im Sezessionshaus stattfindet, ist nichts Bestimmtes zu sagen, weil eine bestimmende nationale Note fehlt. Die ungarische Malerei ist ganz ohne Tradition und darum auf Wahltraditionen angewiesen. Diese sind von je in Wien, Düsseldorf und München gesucht worden. Am liebsten aber blicken die Ungarn, wie alle jungen, kulturehrgeizigen Völker des Ostens, nach Paris. Und da die ungarischen Maler durchweg über eine nicht geringe Virtuosengabe und Anpassungsfähigkeit verfügen, so steht man nun vor einer Malerei, die talentreich und interessant ist, die hier und da Klänge enthält, wie sie aus guter alter Kunst tönen und die feine Werte aufweist, die aber nicht wie ein organisches Kulturgewächs erscheint. Man könnte von Zivilisationskunst sprechen. Dass die ungarische Malerei eine Kunst aus zweiter und dritter Hand ist, würde nicht schaden, wenn die fremde Lehre nur zu etwas national Eigenem geworden wäre, wie in gewissen Teilen der deutschen Malerei. Das ist bei den Ungarn aber nicht der Fall; ihre Malerei befindet sich vielmehr in demselben Stadium etwa wie die tschechische Kunst, die auch mit internationalen Grössen, von Ingres und Delacroix bis van Gogh und Gauguin, von Rodin bis Maillol, von Leibl bis Liebermann, beständig rechnet und doch niemals bis jetzt eine eigene Kraftsumme herausgerechnet hat.

Von Munkacsy hätte mehr und Interessanteres gezeigt werden müssen. Aber auch vor den zufällig wirkenden Proben dieser Ausstellung erkennt man schon, wieviel dieser einst Berühmte neben den Lehren, die Alfred Stevens ihm geben konnte, der Münchner Schule, wieviel er vor allem Leibl verdankte und wie er doch diesen Einfluss immer auch mit seinen Asphalttönen verlenbacht hat. Und man spürt vor der „butternden Frau" und der „Schulprüfung" den Zusammenhang des jungen Liebermann mit dem Maler der „Charpiezupferinnen". Ein paar in all ihrer Dunkelheit tonschöne und malerisch feine Studienköpfe lassen die Fülle von Talent ahnen, die durch nationale Traditionslosigkeit verhindert worden ist, sich courbethaft stark zu entfalten und die im internationalen Virtuosenruhm dann Genüge suchen musste.

Am feinsten und kultiviertesten tritt in dieser Ausstellung von Szinyei-Merse auf. Ein Piloty-



ANTON GRAFF, J. R. FORSTER — AUSG. B. ED. SCHULTE, BERLIN

schüler, wie Hermann Uhde-Bernays hier vor kurzem mitgetheilt hat. Und als solcher charakteristisch zwiespältig. Einerseits zu der Anschauungsweise der Fontainebleauer hinneigend, und andererseits entschieden ein Wahlverwandter Böcklins. In den siebenziger Jahren schon! Bilder wie die „Wäscherinnen“ oder „Die Schaukel“, oder selbst wie die an Monet erinnernde, wenn auch arg genrehaft banalisierte „Landpartie“ stehen in ihrer impressionistischen Technik Werken wie dem Damenbildnis oder der „Quelle“ als etwas grundsätzlich Anderes gegenüber. Es zeigt sich so, dass auch dieser feine Anempfinder nicht gemalt hat wie er musste, sondern wie er wollte. Es ist darum auch weiterhin charakteristisch, dass die Bilder aus den sechziger und siebenziger Jahren die besten sind und dass Szinyei mit seinen Arbeiten der letzten Jahre ausserordentlich dagegen abfällt. Die Ungarn sind stark nur in der Fremde, nicht daheim.



ANTON GRAFF, EINE DEUTSCHE FÜRSTIN AUSG. BEI ED. SCHULTE, BERLIN

Als Dritter wäre im besonderen noch Rippl-Rónai zu nennen, der unter dem Einfluss der Pariser Indépendants Gebildete, dessen eigentlich malerische Bilder stark an Vuillard etwa erinnern, der sich aber gemeinhin so sehr dem ornamentalen und dekorativen Drang hingibt, dass er als Maler an der Grenze zum Kunstgewerbe steht. Seine Bilder haben etwas Tapisserieartiges. In dem prägnanten Bilde seiner Kollektion „Beim Rotwein“ ist viel Unmittelbares; doch sieht man es dem Werke in jeder Linie auch an, dass der Maler immer an das Wie der Darstellung gedacht hat, dass er absichtlich stilisiert hat.

Ein paar Proben temperamentvoller Sachlichkeit findet man sodann unter Franz von Hatvanys Bildern, ein Damenbildnis, eine Strasse und ein Blumenstilleben; Feines ist in einigen Strassenbildern Adolf Fényes' und in südlichen Landschaften Kosztolányis; und reiferer Münchener Malkultur begegnet man in den Arbeiten von Fritz Strobentz und in vereinzelten Bildern Karl von Ferenczys. Daneben breitet sich dann aber eine Menge des absolut Gleichgültigen und selbst des Grotesken aus. Es wird in Paris nichts experimentiert, was bei jungen Ungarn nicht Widerhall fände. Und da die Traditionen fehlen, so gibt man sich den französischen Sezessionsmoden hemmungslos gleich hin. Das ist bis zu gewissen Graden ein allgemeines europäisches Schicksal. Aber in der jungen, traditionsarmen ungarischen Malerei tritt es Einem besonders deutlich doch entgegen, fast so grell, wie in dem nihilistisch-romantischen Modernismus der russischen Malerei.

K. S.

Die Ergebnisse des Wettbewerbes, der von der Firma A. Wertheim für den Erweiterungsbau ihres Hauses in der Leipzigerstrasse ausgeschrieben war und der eine aussergewöhnlich starke Beteiligung gefunden hatte, bieten der prinzipiellen Betrachtung nur spärliche Anregung. Denn die Bewerber waren bei der Fassadengestaltung, weniger vielleicht aus Pietät, als durch ein Gebot der Denkmalspflege, an das vorhandene, vertikal gegliederte Achsensystem Messels gebunden. In der That ist von der Mehrzahl der Bewerber die bestehende Architektur übernommen worden mit Berücksichtigung der durch die neuen baupolizeilichen Vorschriften gebotenen nicht sehr erheblichen Veränderungen. Einige Versuche, eine von der alten Fassade abweichende neuartige Lösung zu finden, scheinen mehr dem Ehrgeiz als dem Überfluss an künstlerischer Schöpfungskraft ihre Entstehung zu verdanken. Hervorzuheben ist der Fassadenentwurf der Dresdener Architekten Schilling und Graebner, der in der architektonischen Lösung der Haupteingänge über die obeliskengekrönten Mittelrisalite Messels hinausgeht; erfreulich deshalb, weil man eine Wiederholung gerade dieses und des einzigen schwachen Punktes der alten Front vermieden zu sehen wünscht. Die Verwendung jener Variation des Warenhaustypus, die durch obere Bogenabschlüsse eine stärkere Betonung der Horizontalen erstrebt, scheint neben dem System der senkrecht bis unter das Dach emporsteigenden Pfeiler unzulässig. Sie zeigt auch wenig Empfindung für die monumentale Wirkung, die mit der Fortsetzung der bisherigen Architektur erzielt werden könnte. Die Furcht, dass ihre Weiterführung in der architektonischen Perspektive langweilig wirken müsse, ist unbegründet.

Mit Recht hat auch das Preisgericht diese Grundsätze vertreten und einige architektonisch wertvolle und für die Entwickelung der Warenhausfassade interessante Entwürfe dem Messelbau gegenüber als unannehmbar bezeichnet. Das Preisausschreiben konnte darum auch im eigentlichen Sinne neuartige, etappenbildende und entwicklungsgeschichtlich bedeutende Lösungen nicht bringen, und es wäre falsch, das Resultat in dieser Hinsicht prinzipiell werten zu wollen. Der Kernpunkt der Aufgabe lag durchaus in der Grundrissbildung, für die das Programm klar formulierte Bedingungen stellte. Sie zu erfüllen sannen die Architekten auf eine künstlerische Raumidee, die dem Hause ein prägsames Merkmal und dem Besucher Orientierungspunkt werden könnte. Ihre Vorschläge erschöpfen sich in grosszügig entwickelten Treppenanlagen, deren hinter- und übereinander angeordnete Läufe Durchblicke geben und den Verkehr übersehen lassen, in zentralen Verkaufshallen mit bequemer Zirkulation für das Publikum, in interessanten Raumgruppierungen und Raumschachtelungen, die durch Niveauunterschiede malerische Perspektiven bieten. Zwar brachte ihre Phantasie nichts hervor, was künstlerisch dem Lichthof mit den Bronzebrükken und dem edelproportionierten Teppichsaal an die Seite zu stellen wäre, aber die besten Lösungen haben den Beweis erbracht, dass auch ohne zentralen Lichthof und unter Vermeidung der durch solche Anlage bewirkten Raumverluste eine klare Grundrissdisposition für das Warenhaus möglich ist.

W. C. Behrendt.



ANTON GRAFF, HEINRICH PRINZ VON PREUSSEN
AUSG. BEI ED. SCHULTE, BERLIN

Schweiz. – Unter den Ausstellungen der letzten Monate sind am bemerkenswertesten die von Paul Perrelet in *Genf* und die von Ed. Berta in *Basel*. Der Erste kommt von Vuillard her, der Zweite von Segantini; aber nur so wie ein Wanderer auf seinem Marsche notwendig durch manche Gegend kommt. Berta vor allem wirkt stärker als je vorher und hat alle Aussicht, bedeutenden Einfluss auf das italienische Kunstleben zu gewinnen.

J. W.

München. – Im *Kunstverein* wird eine Ausstellung „Lindenschmit und seine Schule" für den Mai vorbereitet.

In der *Modernen Galerie* gab es im Februar eine Kollektivausstellung Lovis Corinth.

Eine Reihe von Neuerwerbungen sind in der *Galerie Oscar Hermes* ausgestellt. Es ist der ausgezeichnete Menzel darunter, den wir hier reproduziert haben. Ferner Bilder von Trübner, Liebermann, Thoma, Zügel, Uhde, Leibl, Defregger, J. Stadler, W. Diez, Schönleber u. s. w.

Stuttgart. – Eine Ausstellung moderner graphischer Kunst findet von Januar bis März (— ev. bis Mai) im *Kupferstichkabinet* statt. Ein die verschiedenen Techniken erläuternder Führer leitet den Laien in sehr guter Weise zum Verständnis an.

Düsseldorf. – Herr Alfred Flechtheim wünscht, dass die Leser von „Kunst und Künstler" Notiz davon nehmen, dass die Initialen A.F. nicht mehr, wie bisher, auf seinen Namen weisen, sondern fortan auf den des Herrn Dr. Arnold Fortlage in Köln.

Magdeburg. — Das *Kaiser Friedrich - Museum* hat neuerdings ein Stilleben von Karl Schuch erworben, „Wildenten", ein „Frühlingsgewitter" von Karl Haider und einen der beiden „Schottenknaben" von W. Trübner. Damit hält auch dieser endlich mit einem Werk seiner mittleren Zeit seinen Einzug in das Museum. Es ist die zweite Fassung aus dem Jahre 1894.

Prag. – In den Ausstellungsräumen der Künstlergenossenschaft *„Manes"* wurde Anfang Februar eine Ausstellung von Werken der jungen Franzosen – Bonnard, Camoine, van Dongen, Friesz, Matisse, Puy, Maillol u.s.w. — eröffnet.

Dresden. – Eine Sonderausstellung von Werken Anders Zorns fand im *Kunstsalon Richter* statt. Gemälde, Radierungen und ein paar Plastiken. Man hatte Gelegenheit, den Wert der einzelnen Werke an der Wirkung einer grossen Auswahl zu messen. Das Resultat war der Eindruck, dass das Virtuosenhafte durchaus dominiert.

P. F.

Berlin. — Berichte über die wichtigen Kunstversteigerungen der letzten Wochen wird der Leser im nächsten Heft finden.



CHRONIK

BERLINER KUNSTPFLEGE



Durch die Presse ging jüngst die frohe Kunde, es sei gelungen, Bilder Leistikows für die Stadt Berlin zu erwerben. Ein Komitee hatte sich nach dem Tode Leistikows gebildet, eine ganze Reihe berühmter und bekannter Namen stehen auf der Liste, Kunstfreunde waren um Unterstützung des Unternehmens angegangen worden, — wieder eine Reihe wohlbekannter Namen der Finanzwelt, — und nun wurde es Ereignis: es gelang, zwei und ein halbes Bild von Leistikow zu erwerben. Man bot sie der Stadt Berlin zum Geschenke an, unter der Voraussetzung, dass sie, wenn möglich im Märkischen Museum, jedenfalls aber an einer „geeigneten und würdigen Stelle" dauernd ihren Platz fänden.

Der Rede Sinn ist dunkel. Was anderes kann man unter einer geeigneten und würdigen Stelle verstehen als die Kunstsammlung der Stadt Berlin? Denn es wäre doch kaum im Sinne der Spender gehandelt, wollte man die Bilder irgendwo im Rathaus verstecken und von Jedem verlangen, den es gelüstet, sich an den Werken Leistikows, wohlgemerkt: zwei Ölbildern und einer Gouache, zu erfreuen, dass er eigens zu dem roten Hause pilgere, um sich durch alle Amtsstuben durchzufragen, bis er die Kunstwerke findet. Nein, so kann es nicht gemeint sein. Die geeignete und würdige Stelle ist ein Haus, das dem Kunstgenuß geweiht ist, das man gewohnt ist, aufzusuchen, um sich an Kunst zu erfreuen und in dem man nun auch Leistikow vertreten finden wird. — Nur dass dieses Haus in Berlin nicht existiert. Berlin hat ein „Märkisches Museum", das heisst, ein Haus, in dem die Denk- und Merkwürdigkeiten einer bis vor kurzem von aller Kultur weitab gelegenen Provinz gesammelt werden. So ist in dem gesamten Inhalt von Kunst wenig zu spüren. Mit der Stadt Berlin hat das Ganze kaum etwas zu tun, nichts jedenfalls mit der Stadt von heut, nur wenige mit ihrer künstlerischen Kultur im letzten Jahrhundert. Es ist eine Erinnerung an das armselige Kolonialland, aus dem der Riesenkörper eines modernen Kulturzentrums emporgewachsen ist. Ein viel zu opulentes und als Museum durchaus nicht mustergültiges Haus hat man dafür errichtet und glaubt damit, allen Pflichten Genüge getan zu haben. Stehen doch in Berlin die grossen Museen des Staates. Mögen die für das Übrige sorgen. Die Stadtväter sparen jahrelang die paar tausend Mark, die das Etat für Kunstzwecke vorsieht, zusammen, um am Ende einen Märchenbrunnen zu errichten.

Was wird man nun mit den Leistikow-Bildern beginnen? Wird man sie in das Märkische Museum ver-

bannen, wo in der topographischen Abteilung wirklich ein paar beachtenswerte Bilder des neunzehnten Jahrhunderts hängen, darunter sogar ein Menzel? Es ist sehr zu befürchten, dass man die „Löcknitz" und den „Herthasee" dort als märkische Veduten einordnet. Oder will man sich endlich besinnen, dass eine Stadt wie Berlin auch die Verpflichtung hat, sich an der öffentlichen Kunstpflege zu beteiligen, so gut wie irgend eine Provinzstadt, die zufällig nicht in so reichem Masse mit staatlichen Museen gesegnet ist? An der Zeit wäre es. Und die leidige National-Galerie-Frage bestände nicht, wenn sich Berlin der Pflichten eines modernen Gemeinwesens bewusst würde. Denn diese Frage ist nichts anderes als der Ausdruck dafür, dass die National-Galerie mit ihrem unbeschriebenen Programme, ihren begrenzten Räumen und Mitteln nicht allen Anforderungen, die an eine moderne Galerie zu stellen sind, entsprechen kann. Es ist Platz für andere neben ihr. Und Berlin könnte, so gut wie Paris, der Pflege moderner Kunst ein Heim errichten. An Aufgaben würde es wahrlich nicht fehlen. Ist doch in dem Märkischen Museum nicht einmal der Versuch gemacht, das, was Berlin an künstlerischer Kultur besitzt, zur Darstellung zu bringen. Die National-Galerie kann dafür nur beschränkten Raum haben, so gut sie unter Tschudi solchen Aufgaben gerecht zu werden suchte. Ein Berliner Museum könnte dasselbe auf breiterer Basis beginnen und damit das staatliche Museum entlasten. Es könnte die Entwicklungslinie, die von Chodowiecki über Schadow, Krüger, Menzel zu Liebermann und der Moderne führt, zur Anschauung bringen und von dem reichen Berliner Kunstleben unserer Tage durch verständnisvolles Sammeln ein Bild bewahren. Vielleicht setzte dann eine der grossen und reichen Nachbarstädte wie Charlottenburg ihren Ehrgeiz darein, mit Berlin zu wetteifern und der ausländischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, die zumal in Frankreich gewiss Meisterwerke aufzuweisen hat, so gut wie jede frühere Zeit, und für die bei uns überhaupt noch keine legitime Stätte vorhanden ist, ein würdiges Heim zu errichten.



ADOLF MENZEL, BLICK IN DIE NEUHÄUSERSTRASSE.
AUSG. IN DER GALERIE O. HERMES, MÜNCHEN.

Aber das sind Utopien. —

Ob man in der Berliner Stadtvertretung das Beschämende des Leistikow-Geschenkes empfinden wird? Das Beschämende, dass man nicht selbst Mittel hatte, Werke des Malers der Mark für die Berliner zu sammeln, dass man keine geeignete und würdige Stelle besitzt, sie den Berlinern zu zeigen? Es ist wenig Hoffnung vorhanden. Wir leben ja in der Zeit der Finanznöte, und für so überflüssige Dinge wie die Kunst gibt man auch in guten Zeiten nicht gern etwas aus. Aber die Schenkung der Leistikow-Bilder gibt Anlass, einmal wieder an die beschämende Tatsache zu erinnern, dass es kein Berliner Museum gibt und man sollte keine Gelegenheit vorübergehen lassen, hierauf hinzuweisen. Curt Glaser.

❋

Über dieses Thema wäre ja noch Manches zu sagen. Denn die Geschichte der Kunstpflege im modernen Berlin ist eine Geschichte der versäumten Gelegenheiten. Was könnte die Stadt, wie es eben schon gesagt wurde, für ein städtisches Museum haben mit spezifisch Berlinischer Bürgerkunst von Chodowiecki, Franz Krüger, Steffeck, Menzel und Liebermann, mit Skulpturen von Tassaert, Schadow, Rauch und allen ihren Nachfolgern bis zu August Gaul; was für ein graphisches Kabinet könnte da sein, angefüllt mit bedeutenden Zeichnungen Schadows, Krügers, Hosemanns, Schrödters, Dörbecks, Menzels, Liebermanns und vieler Anderer; und wie sehr verdiente das jetzt eigentlich nur Fachleuten zugängliche Schinkelmuseum in Charlottenburg, zu einem Berliner Architektur-Museum erweitert und zu einem öffentlichen städtischen Institut erhoben zu werden! Hätte Berlin nicht den vortrefflichen Stadtbaumeister Hoffmann, so hätte es überhaupt nichts. Es steht in Berlin nicht ein einziges Denkmal schon von unserem tüchtigsten modernen Plastiker, von August Gaul, weil niemand im Stadtparlament über das Märchenbrunnenklischee hinauszudenken vermag; es gibt in den Rathäusern nirgend Wandbilder von den bedeutendsten deutschen Künstlern, nirgend ein Porträt des Bürgermeisters oder anderer Stadthäupter von Liebermann; und wenn eine Fürstlichkeit einzieht, gerät man mit der Ausschmückung immer wieder in dieselbe Verlegenheit, trotzdem starke dekorative Talente für Entwürfe leicht zu haben wären. Auch besitzt die Stadt keine Kunstschule, deren Kräfte sie nützen könnte. Der Stadtgeist ist in allen Dingen höherer Kultur vom Staat abhängig. Der Staat aber: das ist in Dingen der Kunst die Akademie.

❋

Zu der Ausstellung von Werken französischer Kunst in der Akademie der Künste wäre noch anzumerken, wie wunderlich es doch berührt, dass der Kaiser, der Hof und grosse Teile der Berliner Gesellschaft in Worten des Entzückens von Watteau, Fragonard, Chardin und ihren Genossen nun wieder reden, während zu gleicher Zeit die Bilder der Manet und Renoir in der Nationalgalerie unbeachtet bleiben und demnächst auch wohl verbannt werden. Keiner sieht es scheinbar, in welcher Weise die modernen Franzosen der Nationalgalerie von den Meistern des achtzehnten Jahrhunderts abstammen und wie die Tradition herüber- und hinüberklingt. Man sucht nur die Oberfläche des Rokoko, die knisternde Seide, das goldene Glitzern höfischen Lebens; das Moderne das heisst: das Lebendige der Watteau- und Chardinkunst aber wird nicht erkannt. Im Gegenteil: die Tugenden der Ahnen werden gerade gegen die modernen Künstler ausgespielt, die diesen Tugenden am lebendigsten, geistvollsten und selbständigsten nacheifern.

❀

Julius Meier-Graefe hat hier (Heft V. Seite 278) über eine antike Niobidenstatue berichtet, die vor einigen Jahren in Rom gefunden worden ist, die dann aber nach Mailand in die Banca Commerciale gebracht wurde, weil sie auf deren Besitzungen ausgegraben worden war. Darüber ist es nun zu einem hitzigen Eigentumsstreit gekommen. Der Bürgermeister von Rom ist nach Mailand gereist, um die Statue auf Grund eines Gerichtsbeschlusses abzuholen; doch haben ihn Studenten mit Gewalt dann daran zu hindern gesucht. Der Streit an sich interessiert uns nicht. Aber wie sympathisch berührt doch in unserer Zeit dieses leidenschaftliche Interesse für ein schönes Kunstwerk hüben und drüben. Was müssen diese Mailänder Studenten für prächtige Jünglinge sein, wenn ihnen die klagende Niobide in wenigen Jahren so sehr zu einem Gegenstand der Pietät hat werden können! Es ist fast wie ein Nachklang aus der Renaissancezeit, wo man die Kunst ebenso ernst nahm wie die Politik. K. S.

❀

Lothar von Kunowski hat uns einen Brief geschrieben, dem wir die folgenden Sätze, die einem allgemeinen Interesse begegnen dürften, entnehmen: „Aus Presseäusserungen ersehe ich, dass man in den Schmidt-Reuteschen Arbeiten etwas Ähnliches zu finden glaubt, wie in denen meiner Schüler. Nach Corinths Schilderung in „Kunst und Künstler“ scheint es, als habe Schmidt-Reute sich besonders wichtiger Elemente meiner Lehre klar bewusst bedient. Ich habe von Schmidt-Reutes Arbeiten, die ich zum erstenmal im vorigen Jahre sah, gelegentlich der Ausstellung seiner Werke, eine ganz andere Meinung gewonnen. Schmidt-Reute hat Elemente meiner Lehre in seinen Arbeiten so angewandt, dass sie im akademischen Sinne vergröbert erscheinen.

Ich möchte bemerken, dass ich Schmidt-Reute als Lehrer und Künstler trenne. Er ist ohne Zweifel ein „Kerl“ gewesen, er hatte Begabung und seine Arbeiten wirken. Aber nach allen Schilderungen war er ein ungebildeter Mann, der sich kaum ausdrücken konnte, wenigstens so lange er in München war.

Der erste Lehrer, der klar lehrte, war Bräuer in Breslau.* Er lehrte Umriss, Trennung von Schatten und Licht und Ausmessen aller grossen, kleinen und kleinsten Verhältnisse mit dem Metermass. Wie ich aus diesen Messübungen mit innerer Notwendigkeit zum Auf bau und Ausdruck meiner Lehre kam, werde ich schildern, sobald es mir gelungen ist, die Arbeiten meiner Frau als Reproduktionswerk erscheinen zu lassen.

Um jedes Missverständnis zu vermeiden, füge ich hinzu: die von mir im Unterricht angewandten ausgeprägten und sehr zahlreichen Erscheinungselemente sind an sich nichts Neues. Sie waren mehr oder weniger deutlich die Elemente aller guten Kunstwerke von den alten Ägyptern bis auf den heutigen Tag. Jeder gute Künstler sieht Muskelüberschneidungen und stellt sie fest, trennt Schatten von Licht, sieht geformte Flächenwerte von verschiedener Valeur. Ich meine aber, daß es sich hier darum handelte, alle Erscheinungselemente als Lehrgut begrifflich und künstlerisch so auszudrücken, dass sich daraus ein völlig lebendiger Aufbau ergibt und die Möglichkeit für den Schüler, von einem Element frei ins andere hineinfunktionieren zu lassen ohne die Gefahr des einseitigen Herumreitens auf irgend einem bevorzugten Element.

Diese Fragen gewinnen einen entschiedenen praktischen Wert, wenn man bedenkt, dass ich meine Lehre nun in einer Staatsanstalt einführe und dass ich in wenigen Wochen eine Fülle reizvoller Arbeiten erzielt habe, aus denen man von Methode gar nichts sieht, obgleich sie darin steckt.

❀

Berichtigung: In der Überschrift des Aufsatzes von Hermann Schmitz im Februarheft ist ein sinnzerstörender Druckfehler. Es muss heissen, wie auch im Inhaltsverzeichnis angegeben: von 1786 bis 1806 und nicht von 1736 bis 1806.

❀

Bei der Versteigerung der Gemäldesammlung Thereon R. Butler in New York wurden u. a. folgende Preise erzielt: Corot: Sturm in der Romagna, 21000 Dollar; Diez: Landschaft, 12300 $; Knaus: in Feuer und Sturm, 10000 $; Meissonier: Unschuldige und Schlechte, 14100 $; Millet: ruhender Arbeiter, 17300 $; Th. Rousseau: Baumgruppe 28050 $; Troyon: Landschaft, 13100 $. Gesamtergebnis: 264835 $.

* Siehe „Kunst und Künstler“ Jahrgang V. Seite 393: Albrecht Bräuer von K. Müller-Kaboth.



NEUE BÜCHER

EINE THEORIE DER FLÄCHENKUNST

VON LUDWIG PALLAT



Der Reisende, der in den letzten Jahren die Vereinigten Staaten von Nordamerika besucht hat, um den dortigen Kunstunterricht in den allgemein bildenden Schulen und in den Kunstlehranstalten zu studieren, hat mit Überraschung gesehen, wie intensiv man sich in dem „praktischen" Amerika mit der Theorie der bildenden Kunst beschäftigt und wie stark die Ergebnisse dieser Untersuchungen den Kunstunterricht beeinflussen. Unter den massgebenden Persönlichkeiten auf diesem Gebiete steht in erster Reihe der an der Harvard University in Cambridge bei Boston dozierende Künstler und Kunstgelehrte Denman W. Ross. Lange Zeit hat Dieser die Ergebnisse seiner Forschungen und Versuche nur mündlich vorgetragen oder in praktischen Übungen zu verwerten gelehrt. Erst als er sah, wie seine Lehre in vergröberter und zum Teil missverstandener Form verbreitet wurde, hat er sich entschlossen, selbst herauszutreten, und hat im vergangenen Jahre die allgemeinen Grundlagen seiner Theorie der Flächenkunst in einem Buche mit dem Titel „A Theory of Pure Design" veröffentlicht.

Design bedeutet „Plan" oder „Entwurf" und bezeichnet im Gebiete der Kunst jeden zeichnerischen Entwurf, sei er konstruierender, dekorierender oder bildlicher Art. Man spricht vom Design eines Gebäudes, eines Teppichs, einer Tapete ebenso wie von dem eines Tafel- oder Wandgemäldes. Im Deutschen bedienen wir uns dafür verschiedener Worte. Wir sprechen zum Beispiel vom Plan oder Projekt eines Gebäudes, vom Muster eines Teppichs, von der Komposition eines Bildes. Es ist daher für uns schwer, mit einem Worte den Begriff Design wiederzugeben. Am ehesten deckt sich noch damit „Entwurf" und „Entwerfen".

Wenn Ross sein Buch eine „Theorie des reinen Entwerfens" nennt, so meint er damit eine Theorie des Hervorbringens ebener Gebilde, die nichts darstellen, nichts ausdrücken, keine symbolische Bedeutung haben, sondern nur Kompositionen sind von Punkten, Linien, ebenen Figuren, schwarzweissen Tönen oder Farben. Tapeten, Teppiche oder gemusterte Stoffe zeigen uns vielfach solche abstrakten Designs. Design in diesem Sinne ist aber auch die formale Komposition eines Bildes, die Linienführung, die Anordnung der Licht- und Schattenmassen, die Wahl und Verteilung der Farben und dergleichem mehr. Dagegen ist die etwa dargestellte Landschaft oder die abgebildete Person als solche für die Untersuchung, die Ross in seinem Buche anstellt, gleichgültig. Er will darin nur ergründen, worauf es beruht und was dazu gehört, dass ein Flächengebilde eine in

sich geschlossene Einheit darstellt, dass es „in Ordnung" ist. Ross sagt daher im ersten Satze seines Buches:

„Unter Design verstehe ich Ordnung im menschlichen Fühlen und Denken und in den mannigfachen Betätigungen, in welchen sich dieses Fühlen und Denken ausdrückt. Unter Ordnung verstehe ich insbesondere drei Dinge: Harmonie, Balance und Rhythmus. Diese drei sind die Grundweisen, in denen sich uns Ordnung offenbart in der Natur und durch das bildende Schaffen in den Werken der Kunst."

Den Zweck des Pure Design, des reinen Entwerfens, sieht er darin: Ordnung herzustellen, sei es durch eine der drei genannten Weisen, also z. B. durch einen einheitlichen Massstab oder durch Gleichgewicht in der Massenverteilung oder durch einen durchgehenden Rhythmus — oder durch Kombination dieser Grundweisen, also z. B. durch Vereinigung von Gleichgewicht verschiedener Farbenflächen verbunden mit rhythmischer Bewegung.

Indem Ross nun Punkte, Linien und Flecken auf die verschiedenen Möglichkeiten der Anordnung hin untersucht, natürlich nicht, um alle Möglichkeiten zu erschöpfen, sondern um Beispiele zu geben, wie man Ordnung durch Harmonie, Ordnung durch Gleichgewicht, Ordnung durch Rhythmus oder durch zwei dieser Weisen oder durch alle drei zusammen herstellen kann, kommt er – abgesehen von interessanten Einzelergebnissen – zu drei allgemeinen Regeln, die sich in Kürze etwa so wiedergeben lassen:

1. Wenn ich einen gegebenen Umriss habe und gegebene Töne, Maasse oder Formen von Linien und Flecken, um den Umriss damit zu füllen, so muss ich bestrebt sein, möglichst viele Beziehungen durch Zusammenordnen des Ähnlichen oder durch Verteilung gleichwertiger Massen oder durch rhythmische Bewegung herzustellen und auf diese Weise das grösste Maass von Ordnung oder Einheit zu gewinnen.

2. Wenn ich einen gegebenen Umriss habe und ihn füllen kann, wie ich will, so muss ich mich hüten, beim Hineinfügen von Linien oder Flecken etwas von der Ordnung zu verlieren, die der ungefüllte Umriss, z. B. ein Kreis, besitzt.

3. Wenn ich einen gegebenen Umriss gefüllt mit bestimmten Tönen, Maassen und Formen habe, so muss ich mich fragen, ob ich durch Hinzufügen weiterer Töne, Maasse und Formen die vorhandene Ordnung noch vermehren kann.

Keine dieser drei Regeln enthält etwas wesentlich Neues. Und doch sollten sie sich alle entwerfenden Künstler, insbesondere aber unsere deutschen Architekten und Kunstgewerbler hinter die Ohren schreiben. Denn Das, woran wir gerade hier in Deutschland leiden, ist das Übermaass ornamentaler Einzelheiten und ihre unharmonische Zusammenstellung. Selbst unsere besseren Vertreter der angewandten Kunst schwächen oft ihre an sich glücklichen Entwürfe durch ein Übermaass kleinlicher Zutaten und unnützer Wiederholungen ab.

Ross fasst die Ergebnisse seiner Untersuchung in die Worte zusammen:

„Strebe nach Einheit und hoffe auf Schönheit!"

Schönheit ist ihm nicht denkbar ohne Ordnung, ohne Einheit, die natürlich nicht so auf der Hand zu liegen braucht, dass sie auch der künstlerisch Unkultivierte mit Händen greifen kann. Er spricht deshalb auch oft von verborgener, nur dem verfeinerten Gefühl bemerkbarer Ordnung oder Einheit. Aber diese Ordnung ist etwas, was ich erstreben und durch Übung auch bis zu einem gewissen Grade erreichen kann. Schönheit dagegen ist reine Empfindungssache, hat keine Gesetze und lässt sich darum auch nicht erstreben, sondern nur erhoffen. Kunstwerke hervorzubringen ist Sache des schöpferischen Genius. Kunstwerke zu schaffen, kann darum auch nicht Aufgabe der Schule sein. Alles, was sie erstreben kann, ist Empfänglichkeit des Gesichtssinns und gefühlsmässige Unterscheidungsfähigkeit, Interesse an den Tönen, Maassen und Formen der Dinge, das Erfassen und die Würdigung von Ordnung und Einheit, der Sinn für Schönheit. In diesen Fähigkeiten liegen für Ross die Bedingungen der Kunst. Wenn man diese Bedingungen schafft, folgt die Kunst von selbst. Um sie zu schaffen, ist das Studium und die Praxis des reinen Entwerfens unbedingt erforderlich.

Die Methode des Studiums und der Praxis des Entwerfens besteht für Ross – und in dieser Weise unterrichtet er selbst an der Harvard-Universität — in einer Verbindung von Analyse und synthetischer Reproduktion. So werden z. B. an einem Naturgegenstande oder an einem Kunstwerk, das ein Beispiel von Ordnung im vorhin besprochenen Sinne ist, die Linien, Felder, Maasse, Formverhältnisse, Töne und Tonverhältnisse gesondert betrachtet und genau bestimmt. Darnach wird jedes Vorkommen von Harmonie, Gleichgewicht und Rhythmus und jede Verbindung dieser Weisen, die zur Einheit des Ganzen beiträgt, notiert. Das wäre die Analyse. Die darauf folgende Synthese besteht darin, dass man aus dem Gedächtnis mit den durch die Analyse gewonnenen Eindrücken das System des studierten Objektes wiederzuerzeugen sucht, nicht um das Objekt zu kopieren, sondern um möglichst die gleiche Wirkung zu erzielen. Das Ergebnis wird mit dem Objekt und der Analyse verglichen, und der Versuch nötigenfalls wiederholt. Nach dieser Anleitung würden wir also z. B. einen Schmetterlingsflügel auf Zeichnung, Farbe, Fleckenverteilung usw. genau zu studieren haben und dann versuchen müssen, den gleichen Effekt wiederzuerzeugen, wobei es aber nur auf die Herstellung des gleichen Maasses von Einheit, nicht auf die Form oder den Inhalt des Dargestellten ankäme. Wir könnten also z. B. die Wirkung eines Schmetterlingsflügels in einem Teppich oder einem Tafelbilde wiederzugeben versuchen.

Dieser Art sind die Übungen, die Ross, wenn ich

ihn recht verstehe, zur Erzeugung und Entwickelung von Geschmack auch in der Schule — und zwar von der Volksschule bis zur Universität vorgenommen zu sehen wünscht, „nicht damit möglichst viele geschickte Entwerfer herangebildet werden, sondern damit das Verständnis und die Begeisterung für die bildende Kunst sich mehrt. Aus der Reihe derer, die sich begeistern und in die Prinzipien der Kunst eindringen, werden dann von selbst die Wenigen hervorgehen, die Kunst schaffen."

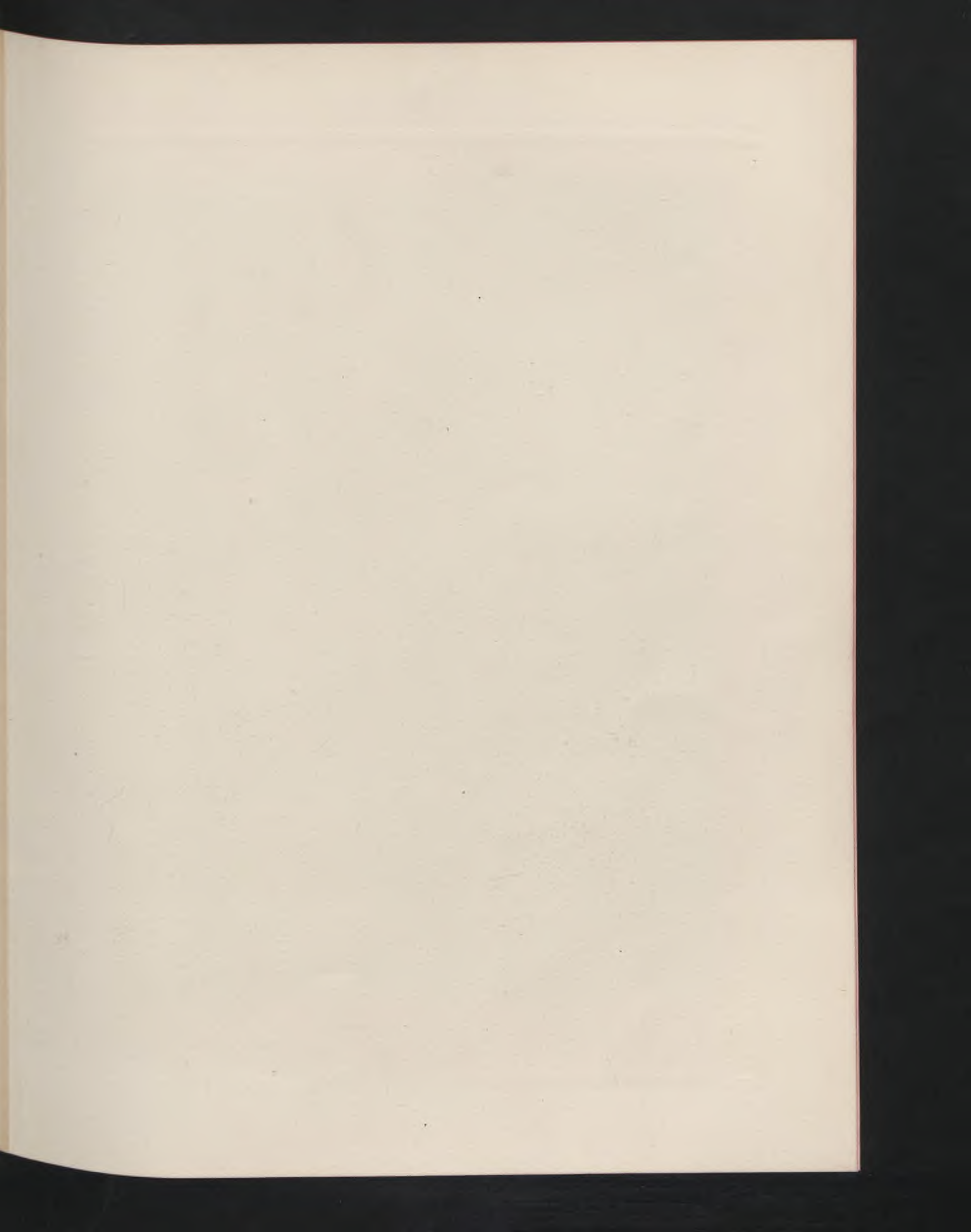
Ein praktisches Kunststudium an der Hand der Natur und der Meisterwerke der bildenden Kunst ist es also, was Ross von der Schule verlangt, nicht aber — und das möchte ich besonders betonen — schöpferische Betätigung im Ornamententwerfen, Flächendekorieren oder Bildermachen. Er scheint sich mir dadurch in einen Gegensatz zu stellen zu dem, was zurzeit an vielen amerikanischen Schulen gang und gäbe ist. Hier nämlich nimmt seit einer Reihe von Jahren neben dem Zeichnen nach der Natur das Ornamentieren, Dekorieren und Komponieren einen grossen, vielfach sogar einen überwiegenden Raum im Zeichenunterrichte ein. Wenn dieses auch zum Teil in bewusster Anwendung der von Ross und anderen aufgestellten Prinzipien der Raumfüllung geschieht, so läuft es im Grunde doch mehr auf ein Kunstproduzieren, wie Ross es nicht wünscht, als auf ein praktisches Kunststudium in seinem Sinne hinaus.

Ross ist mit Recht der Meinung, dass wir auf dem Gebiete der bildenden Kunst noch nicht so kultiviert seien wie auf dem der Literatur und der Musik. Er zieht aber daraus nicht etwa die Lehre, dass wir, um zu künstlerischer Kultur zu kommen, mit jedem Schüler auf der Fläche dichten sollten — denn dass sich Dichten nicht lehren lässt, das weiss er ebensogut wie die Schule es weiss, die darum auch schon lange keine Verse, weder lateinische noch deutsche, mehr machen lässt. Aber Ross will auch nicht, dass man sich auf das blosse Abzeichnen beschränke, sondern er verlangt, dass man mit dem Schüler eindringe in die Bedingungen, auf denen die Einheit und harmonische Wirkung der Meisterwerke der Natur und Kunst beruht. Ob jedoch der Weg, den er dafür rät, d. i. die Analyse dieser Werke und die Synthese der Einheitselemente auch für die allgemeine Schule gangbar ist, möchte ich bezweifeln. In einer Kunstschule könnte ich mir eine solche Theorie und Praxis der Flächenkunst schon eher denken — aber auch da erscheint es mir richtiger, dass der Unterricht von Lehrern erteilt wird, die Harmonie, Gleichgewicht und Rhythmus in ihren Werken verkörpern und durch ihr lebendiges Vorbild und ihre künstlerische Erfahrung auch in den Arbeiten ihrer Schüler zu verwirklichen verstehen, als durch solche, die nur über Kunst zu reden imstande sind.

Ein Weg, der über das Naturstudium hinaus zum Komponieren führt, ist neuerdings an der Kgl. Kunstschule in Berlin versuchsweise beschritten. Hier ist für junge Zeichenlehrer, die nach bestandener Prüfung die Kunstschule noch weiter besuchen, um sich als Lehrer für den Handfertigkeitsunterricht auszubilden, ein besonderer Unterricht im entwerfenden Zeichnen und Malen eingerichtet mit dem Ziele, sie zur Herstellung farbiger Schnitte zu befähigen. Die vielen Gesamt- und Einzelstudien und die vielen vergeblichen Versuche im Entwerfen und Drucken, die hier gemacht werden, zeigen, dass es selbst für zeichnerisch Begabte sehr schwer ist, ein einigermassen befriedigendes, d. h. in Zeichnung und Farbe harmonisches Flächengebilde zu schaffen. Ob man sich diese Mühe sparen könnte, wenn man mit den Übungen im Entwerfen gleichzeitig mit oder gar vor dem Naturstudium begänne? Bis zu einem gewissen Grade ja — aber auf Kosten des feineren Formgefühls und des Fonds künstlerischer Anschauung, den nur ein viele Jahre intensiv betriebenes Naturstudium geben kann. Unsere Führer auf dem Gebiete der angewandten Kunst sind nicht umsonst Maler gewesen. Dass sie Dasselbe wären, was sie jetzt sind, wenn sie mit abstrakten Raumfüllungen begonnen hätten, möchte ich, trotz des Respektes, den ich vor dem starken Wollen der Amerikaner habe, bezweifeln.



ACHTER JAHRGANG. SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





Bruno Cassirer Verlag, Berlin

Gravure u. Druck von Carl Kalb, Berlin

Max Liebermann
Die Seilerbahn



LA JOURNÉE DES ÉMOTIONS

EIN ALTERSBRIEF GOTTFRIED SCHADOWS

VON

HANS MACKOWSKY



Sein Leben lang ist Gottfried Schadow mit der Feder kaum minder vertraut gewesen wie mit den Werkzeugen seines Künstlerberufes. Die Leichtigkeit und Gewandtheit seines schriftlichen Ausdrucks, so sehr sie die Folge der naiven Ungeniertheit seiner Persönlichkeit war, die nichts von dem Ehrgeiz schriftstellerischer Allüre kannte, war ihm ebenso gewiss als ein nicht zu verachtendes Erbteil von der Mutter her überkommen. Diese einfache Frau vom Lande, die früh schon aus ihrem Heimatsdorf Mellen zu einem Oheim nach Berlin gezogen war, wo sie „eine einigermassen feine Erziehung" erhalten hatte, scheint von jener geistigen Regsamkeit gewesen zu sein, wie man sie so oft gerade bei den Müttern von Künstlern antrifft. Ein paar Briefe von ihr, die bekannt geworden sind, lassen in der Munterkeit ihres Tempos und in der überraschenden Anschaulichkeit ihrer Schilderung die geistige Verwandtschaft von Mutter und Sohn erkennen.

Die schriftliche Hinterlassenschaft Schadows ist für einen bildenden Künstler ganz erstaunlich umfangreich. Da sind zunächst die drei gedruckten

Werke: der allbekannte „Polyclet" (1834) mit seiner wichtigen Ergänzung der „Nationalphysiomieen" (1835) und das halb biographische, halb chronikartige Schlusswerk seiner hohen Jahre, die 1849 erschienenen „Kunstwerke und Kunstansichten". An dem Quartband über „Wittenbergs Denkmäler" (1825) war Schadow nur redaktionell thätig und hat auch nur als Herausgeber gezeichnet. Die Beschäftigung mit diesen, zum wesentlichen Teil theoretischen Werken, half ihm über die unfreiwillige, mit resigniertem Humor ertragene Unthätigkeit hinweg, zu der die zunehmende Schwäche seiner Sehkraft und die Überflügelung durch Andere, die der Zeitgeschmack emportrug, ihn verurteilten.



Es scheint seiner Natur angemessen gewesen zu sein in Zeiten, wo er künstlerisch sich nicht genügend beschäftigt fand, mit der Feder in der Hand seinen Trieb nach Thätigkeit zu befriedigen. Eine solche Zeit der Ebbe hatte er schon viel früher durchzumachen, gleich nach der Vollendung seines Dessauers, der letzten öffentlichen Arbeit, die ihm in seiner Vaterstadt aufzustellen vergönnt geblieben ist. In den Jahren 1800—1806 nimmt zum erstenmal seine schriftstellerische Produktion einen grösseren Umfang an. Damals klagte er, dass es ihm seit mehreren Jahren an königlicher Arbeit fehle; was für Private entstand — ausser einer Anzahl Büsten, vornehmlich das Arnim-Denkmal in Boitzenburg und das Grabmal für den letzten von Grunfeldt auf Lehnhaus in Schlesien — konnte seine Zeit um so weniger ausfüllen, als er jetzt mit Carl Wichmann und Hagemann an der Spitze eine ausgezeichnete Hilfsmannschaft ausgebildet hatte, die ihm die mechanisch-künstlerische Arbeit so gut wie ganz abnahm. Weiter klagte er auch schon damals über sein „kurzes Gesicht", das ihm zum Beispiel nicht mehr gestattete „beim Lebens Studium im Winter mit zu modellieren".

So fand er Musse 1801 in der von seinem damaligen Logenbruder Fessler in Gemeinschaft mit August Rohde redigierten Zeitschrift „Eunomia" den von prachtvoller Originalität kriegerisch funkelnden Aufsatz „über einige in den Propyläen abgedruckte Sätze Goethes die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend" erscheinen zu lassen, dem bald 1802 in derselben Zeitschrift ein Bericht über „die Werkstätte des Bildhauers" folgte. Ebenfalls war er mit einer 1805 und 1806 geschriebenen wertvollen selbstbiographischen Skizze für Meusel's „Archiv für Künstler und Kunstfreunde" thätig und steuerte, wie später für die Haude- und Spener'sche Zeitung, manchen Beitrag für Kotzebues „Freimüthigen" bei, die leider meist anonym erschienen, nicht ganz leicht aus den dickleibigen Jahrgängen herauszuziehen sind, um so weniger, als manche mit der redaktionellen Feile Kotzebues oder Merkels, des zweiten Herausgebers, übergangen wurden.

Hand in Hand mit dieser Schriftstellerei, an Umfang sie noch erheblich überragend, geht der Briefwechsel und gehen die Tagebuchnotizen. Auch da wieder die charakteristische Erscheinung, dass in den Jahren der lebhaften und regelmässigen künstlerischen Produktion von Tagebuchaufzeichnungen nicht eigentlich die Rede ist; ziemlich wirr durcheinander führt der junge Meister Buch über die Einnahmen und Ausgaben der Werkstatt und seines Haushaltes. Erst mit dem Jahre 1804 beginnt die lange Reihe immer ausführlicher werdender täglicher Journaleintragungen, die sich, fast ununterbrochen, bis an das Lebensende hinzieht. Ergänzt werden diese Notizen durch gelegentlich ausführliche Reiseberichte, wie zum Beispiel über die 1794 nach Dresden unternommene Reise, durch die Konzepte zu Vorträgen in der 1796 gestifteten Humanitätsgesellschaft und dem 1828 gegründeten wissenschaftlichen Kunstverein, endlich durch Brouillons von Gelegenheitsgedichten launiger, oft parodistischer Natur in den kurzen Reimpaaren des Hans Sachs, womit Schadow die Geselligkeit anzuregen verstand.

Der Briefwechsel wendet sich hauptsächlich an die Familienmitglieder, an Frau und Kinder. Manches mag verloren sein, manches sich versteckt halten. Noch kürzlich wurde mir von befreundeter Seite der Briefwechsel Schadows mit dem Verleger des Wittenberg-Werkes Traugott Heyne zugänglich gemacht: 14 Nummern, die sich indessen ganz im Geschäftlichen bewegen. Ein Wertvollstes,

die Reisebriefe des jungen Meisters an Frau Marianne von der grossen Kunstfahrt nach Schweden und Russland 1791, hat Julius Friedländer, der erste Erschliesser des Schadow'schen schriftlichen Nachlasses, bereits 1864 veröffentlicht. Anderes z. B. die Briefe an die Frau während ihres zweimaligen Aufenthaltes in Wien 1790 werden um so schmerzlicher vermisst, als sich die Antworten im ungedruckten Nachlass erhalten haben. Ein Convolut von Briefen Schadows an seinen Freund, den Archäologen Karl August Böttiger (1760—1835) liegt auf der Kgl. Öffentlichen Bibliothek in Dresden; Ludwig Geiger hat sie auszugsweise in Westermanns Monatsheften 1894 bekannt gemacht. An derselben Stelle druckt Geiger auch Goethes Briefe an Schadow, die er in seiner Eigenschaft als ästhetischer Berater für das Rostocker Blücherdenkmal schrieb; sie ergänzen die von Schadow selbst mitgeteilten Briefe des Dichters an ihn.

Unter den noch vorhandenen grösseren Briefserien, soweit sie mir bekannt geworden sind, nimmt einen besonders hohen biographischen Rang ein die Korrespondenz, die der Altmeister mit seiner ihm am meisten geistesverwandten Tochter Lida unterhalten hat. Diese stattliche Briefmasse besitzt der Enkel Gottfried Schadows, der Sohn Lidas, Admiral von Bendemann in Halensee, dem ich, wie für so viele freundliche Unterstützung bei meinen Schadow-Forschungen, auch für die Mitteilung des hier publizierten Stückes aus jenem Briefwechsel dankbar verbunden bin.

Der zweiten Ehe Gottfried Schadows mit Henriette Rosenstiel, die zu Berlin am 9. März 1817 geschlossen wurde, entstammten vier Kinder, von denen das älteste Richard 1818 geboren nur wenige Monate, das jüngste Julius nur wenige Jahre alt wurde. Die beiden mittleren sind der Maler Felix Schadow (1819—1861) und Lida, die den Historienmaler Eduard Bendemann heiratete. Sie wurde im Schadowhause am 16. August 1822 geboren und verehelichte sich am 28. Oktober 1838, eben 16 Jahr alt, mit dem Sohn des Kaufherrn Anton Bendemann, der Mieter der oberen Etage des damals nur zweistöckigen Hauses in der kleinen Wallstrasse 11 war. Eduard Bendemann, 1811 geboren, stand bereits auf der Höhe seiner Kunst. Mit seinen „trauernden Juden im Exil" (Köln, Museum), worin die Düsseldorfer Schule, die Wilhelm Schadow leitete, deutlich nachwirkt, hatte er schon 1831 seine Meisterschaft gezeigt; sein 1837 gemalter „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem" (Hannover, Kgl. Schloss) trug ihm bewundernden Beifall ein und als Lohn eine Professur an der Kunstakademie in Dresden, wohin er nun 1838 als junger glücklicher Ehemann ging. Im Schloss zu Dresden schmückte er mehrere Festsäle mit Fresken und schien berufen, mit dem grossen Peter Cornelius in Wettbewerb zu treten.

Den Wegzug der Tochter wird der alte Meister nicht ganz leicht verwunden haben. Für Jugend und Anmut hatte er sich bis in seine hohen Jahre den frischen Blick und das empfängliche Herz bewahrt; und Lida, noch nicht ganz dem Backfischalter entwachsen, muss, nach ihren Bildern zu schliessen, eine Erscheinung von sanfter Lieblichkeit gewesen sein, überschimmert von jenem feinen geistigen Reiz, den Schadows zweite Frau, Henriette Rosenstiel, in die Familie gebracht hatte. In der langen Reihe der anmutigen Frauengestalten, die, wie der Reigentanz der Horen, die Stationen dieses fast über ein Jahrhundert hin gedehnten Künstlerlebens begleiten, steht sie an der letzten Stelle, das hohe Greisenalter noch einmal mit einem Rosengruss verklärend. Sie war es gewesen, die dem Vater den Schmerz über den Heimgang der zweiten Gattin (2. Sept. 1832) gelindert hatte. Von allen Kindern blieb dem Alten nur noch der Sohn Felix nah, der neben dem Vater seine Malerwerkstatt aufgeschlagen hatte.

Für die besonders innigen Beziehungen zwischen Vater und Tochter zeugt der langjährig und regelmässig geführte Briefwechsel. Jeden Sonntag expedierte der Alte ein „Journal", das den genauen Wochenbericht enthielt und so den engsten Zusammenhang mit der Tochter herstellte. Familiengeschichtlich von allergrösstem Wert, haben diese Briefe

für die Öffentlichkeit nur geringes Interesse. Sie gewähren Einblick in ein altbürgerliches Stilleben, dessen liebevolle Kleinmalerei nur von den Eingeweihten ganz gewürdigt und verstanden werden kann. Der Künstler, der Hammer, Meissel und Modellierholz längst beiseite gelegt hat, dessen schwache Augen und Gichtfinger auch die Herrschaft über den Zeichenstift verloren haben, spricht als der besorgte Hausvater zu den fernen Lieben meist im bequemen Schlafrock; nur hin und wieder muss er ihn vertauschen mit dem Amtsfrack des Akademiedirektors oder des Hofgängers.

Im allgemeinen liefert, wie er selbst sagt, das Journal „eine trockene Lecture"; doch giebt es seltene Ausnahmen, und eine dieser glanzvollen Ausnahmestellen ist das Fragment, das hier zum erstenmal veröffentlicht wird.

Der Brief, von der Umfänglichkeit eines kleinen Manuskriptes, ist „an meine Kinder Eduard und Lida in Italien" gerichtet, wohin die Dresdener mit Kind und Kegel aufgebrochen waren; der älteste Junge, Gottfried (geb. 1. Dezbr. 1839) war erst knapp zwei Jahre, das Töchterchen Marie (geb. 20. Juni 1841) befand sich sogar noch in der Obhut der Amme. Der sonst übliche Wochenbericht ist bei der grossen Entfernung erheblich ausgedehnt worden und umfasst die Zeit vom 13. Oktober bis zum 9. November 1841. Aus dem Gleichmass der Tage springt der zweite November als ein besonders stürmischer und ereignisreicher hervor. Seinen Gipfelpunkt erreicht er in der ausführlich geschilderten Audienz bei König Friedrich Wilhelm IV.

Veranlassung dazu bot die Durchreise Emil Wolffs auf der Rückkehr von London nach Rom, der bei Hofe präsentiert zu werden wünschte. Emil Wolff, geb. 2. März 1802, war das dritte Kind von Prof. Wolff und Christiane, Schadows Schwester. Seine Lehrjahre als Bildhauer hatte der Neffe in des Onkels Berliner Werkstatt durchgemacht und war dann in Rom der Ateliererbe seines Vetters Ridolfo, des 1822 verstorbenen ersten Sohnes Schadows, geworden. Nun kam er, ein reifer Künstler, von einem Ausflug nach London zurück, wo er in Buckingham Palace die Büste der kleinen Prinzess Royal, später Kaiserin Friedrich (geb. 21. Novbr. 1840) und die des Prinzgemahls modelliert hatte.* Von Wolffs Werken waren dem König die beiden 1834 entstandenen „Telephus von der Hirschkuh gesäugt" und „Hebe und Ganymed", die der König als Kronprinz angekauft hatte, besonders gegenwärtig; auch schätzte er ihn als Kenner von Antiken, als welcher sich Wolff auf der 1828—1829 im Auftrag der preussischen Regierung unternommenen Reise nach dem griechischen Inselarchipel bewährt hatte.

Der Empfang fand statt in der alten Schlosskapelle, die sich Friedrich Wilhelm IV. von Schinkel hatte herrichten lassen. Auch in der Wahl seiner Wohnräume offenbarte sich der romantische Geschmack des Königs, der solche Gegensätze wie die griechische Antike und die „teutsche" Gotik friedlich zu paaren wusste. Die alte Kapelle datierte noch aus den Zeiten des Joachim'schen Schlossbaues. Mit reicher Gewölbedekoration in den Formen der Spätgotik erhebt sich ihr Erkerausbau über dem kleinen Schlossgarten nach der Spreeseite hin. Das alte Gemäuer ist malerisch mit Epheu umrankt, der hoch hinauf die Wände des viereckigen gekappten Turmes klettert, in den die Kapelle eingebaut ist. Ihr alter Chorraum mit Apsis bildete das Kabinet des Königs; der Schiffraum, durch zwei Rundpfeiler geteilt, wurde als Vorzimmer benutzt. Die Räume sind noch heute ungefähr in dem Zustande, wie sie Friedrich Wilhelm IV. bewohnt hat. Mit den Schinkelschen Möbeln und dem Bilderbehang der Wände sehen wir sie auf einem Gemälde Franz Krügers, dessen Original sich in den Neuen Kammern bei Sanssouci befindet und das wir nach einem Schab-Kunstblatt Oldermann's reproduzieren. Die plumpen Mappenschränke mit der dürftigen Dekoration, der monströse erdbeerrote Stuhl mit dem gotischen Vierkleeausschnitt in der Rückenlehne zeigen das geringe Verständnis des Bewohners wie des Decorators für den „altteutschen

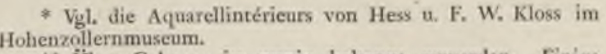
* Vgl. den Brief Rauchs an Rietschel vom 8. Oktober 1841, faksimiliert bei Eggers, Rauch, IV, Anl. zu S. 100.

Styl", dieser unglücklichsten Liebhaberei Friedrich Wilhelms IV. Der Wandschmuck lässt einen Blick in den klassischen Bereich des königlichen Geschmackes thun. Da entdecken wir hinter dem alten Chorbogen an der Wand übereinander gehängt Copien der drei Predellenstücke mit Glaube, Hoffnung und Liebe von Raffaels Grablegung in Villa Borghese, vorn über dem Schranke eine italienische Landschaft im Stile Ahlborns, darüber und daneben freilich wieder Einblicke in gotische Klosterhallen, wie sie der in Italien schaffende Beckmann und Hasenpflug, zwei charakteristische Vertreter der um 1830 blühenden Architecturmalerei, zu malen liebten.

Das diesem eigentlichen Empfangsraum vorgelagerte Zimmer, das Schadow so anschaulich beschreibt, bereitete mit seinen Gemälden, Büsten, Reliefs usw. darauf vor, dass man in dem König vor allem einen Kunstmäcen zu gewärtigen habe.

Dementsprechend lief denn auch die Unterhaltung, die Schadow mit Eckermannscher Treue aufgezeichnet hat. Der alte Herr gefiel sich mehr in der Rolle eines einführenden diplomatischen Doyen, als dass er zunächst selbst den Plauderer gemacht hätte. In ungezwungenster Liebenswürdigkeit lenkt der König die Unterhaltung. Erst gegen den Schluss kommt der Altmeister recht zu Wort und debütiert gleich mit einer köstlichen Naivität, indem er umständlich von der Bendemannschen Expedition mit Köchin und Amme nach Italien berichtet. Dann springt das Gespräch auf die Musik über. Der König hatte kurz vorher in Potsdam auf der ganz nach altgriechischer Art hergerichteten Bühne des Königlichen Privattheaters die Antigone mit den Mendelssohnschen Chören und der Crelinger in der Titelrolle aufführen lassen.* Und schliesslich tauschen sie alte Erinnerungen aus, wozu der am 29. Juni 1841 eingetretene Tod der Königin von Hannover Veranlassung gab. Sie war die etwas leichtsinnige, lebenslustige und geistreiche Schwester der Königin Louise, Ika, wie sie bei Hofe genannt wurde, als sie noch die Gemahlin des Prinzen Louis war. Als Schadow für die berühmte Schwesterngruppe ihre Büste modellierte, hatte sich eine genauere Bekanntschaft zwischen ihnen angebahnt. Und immer, wenn die mehr und mehr alternde Königin den Gipsausguss dieser Jugendbüste mit einer an die geistreichen Spöttertage des entschwundenen Rokoko gemahnenden Ironie als „feu mon visage" überreichte, mag sie sich dieser Plauderstunden erinnert haben. Und wie sie zu konversieren verstand! Das weckte noch jetzt, nachdem sie tot war, die Selbstgefälligkeit des von Eitelkeit nicht freien königlichen Neffen.

Auch zur Erklärung des Vor- und Nachspiels dieser Audienz noch ein paar Worte. Das Königspalais, in das Schadow den Neffen nach dem ersten missglückten Versuch, vorgelassen zu werden, führt, ist natürlich das Palais des verstorbenen Friedrich Wilhelm III. Dort stand, wie Rumpf in seiner Beschreibung von Berlin und Potsdam 1823 im ersten Bande der vierten Ausgabe berichtet, im Bibliothekszimmer die Büste des Königs von Wolff, die Hebe von Canova (jetzt in der Nationalgalerie), in einem anderen Raum die Spinnerin von Ridolfo Schadow, und zu den mancherlei Krügers, der auch die Leibreitpferde des Königs porträtiert hatte, gesellte sich seit kurzem die grosse Parade von 1839, die jetzt im königlichen Schloss der Vernetschen Parade gegenüber aufgehängt ist. Im roten Zimmer, dessen Fenster an der Ecke nach dem Platz hinausgingen, sahen die Besucher die grosse Kopie der Sixtinischen Madonna von Bury über dem Schreibtisch des Königs.* Hier fanden sie den Hofmaler Gebauer,** sonst einen Spezia-



* Vgl Seb. Gensel, die Familie Mendelssohn II 15, 221 f.

* Vgl. die Aquarellintérieurs von Hess u. F. W. Kloss im Hohenzollernmuseum.

** Über Gebauer ist wenig bekannt geworden. Einige Angaben enthält Nr. 12 der Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, Jahrgang 1908.

listen in Bildnissen von Friedrich Wilhelm III., mit einer Kopie im kleinen beschäftigt.

Der bewegte Tag, der nach einem nassen Abenteuer den Meister noch in seinen geliebten Schachklub führte, schloss endlich mit einer freudigen Überraschung daheim beim Abendthee. Das Finale bringt den kleinen Kreis der täglichen Mitspieler dieses altbürgerlichen Grossvaterstückes auf die Szene: die Hausdame Zembriczka, den jungen Hausgenossen Carl Spener, und das Ehepaar Frölich, das die im alten Berlin noch nicht zu souveräner Machtvollkommenheit gelangten Portierleute darstellt. —

Ein Achtundsiebzigjähriger hat diesen Brief geschrieben, mit geschwächten Augen hinter der Stahlbrille, aber mit der unverwüstlichen Aufnahmefähigkeit, die diese Kernnatur bis zum Absterben sich bewahrt hat. Mit der ungemeinen Anschaulichkeit, die den Künstler von je auszeichnete, verbindet sich die Loyalität des altpreussischen Patrioten und das Selbstgefühl des Mannes, der in hohen Ehren ein Greis geworden. Das sichert dem Schriftstück den menschlichen Wert.

Betrachtet man es schliesslich auf seine Äusserlichkeiten, so fügt es seinen Reizen noch einen besonderen hinzu. Diese Interpunktion in ihrer Eigenwilligkeit, die ganz willkürlich die Beistriche über den Satz hin verstreut, die mit dem Doppelpunkt operiert, wie die menschliche Stimme mit dem Atemholen, diese in Anakoluthen sich frei ergehende Satzkonstruktion, dazu die häufig eingestreuten, noch aus der fridericianischen Zeit stammenden Redewendungen à la française: das alles zaubert den Klang und den Fall der gesprochenen Rede, wenn auch nur als eine Ahnung, vors Ohr.

Die Frage, ob Schadow spezifisch berlinisch gesprochen habe, ist nach den verschiedenen Gutachten, die Fontane darüber gesammelt hat, unentschieden. Mir scheint, nicht die Erinnerung der Zeitgenossen, die, wie gesagt, durchaus schwankt — der vergesslichste Sinn ist des Menschen Ohr —, sondern seine Briefe geben den besten Aufschluss. Danach war seine Redeweise gewiss nonchalant, aber keineswegs derb berlinisch, durchsetzt mit Gallizismen, die noch aus den Berliner Salons der ausgehenden Rokokokultur herrühren, und mit einem ganz leichten sächsischen Anklang, wie ihn der märkische Bauer im Zossenschen hat; Mellen und Saalow, woher Vater und Mutter stammten, liegen nicht weit von der sächsischen Grenze, die damals bei Baruth vorüberging.*

Und so glauben wir den Alten beinahe zu hören, indem wir ihn nunmehr lesen.

---

* Noch ein anderer Umstand spricht für diesen ganz leichten Anklang. Einen grossen Teil seiner „Kunstwerke und Kunstansichten" hat Schadow diktiert, nach der Überlieferung seinem Schwager, dem Oberbergrat Karsten, der Personen und Verhältnissen fernstand. Die Orthographie mancher Namen, zum Beispiel Pigoll statt Pigalle, erklärt sich nur durch den Beiklang in der Stimme des Diktierenden.





Dienstag 2t November 1841 am Tage aller Seeligen wegen Emil Wolf hatte ich geschrieben, an H. Hof Marschall v. Meieringk: Sr. Majestät, dessen Hiersein u Kommen von London etc. zu melden, u da ich von denselben Herrn auf die Bitte: profet Jeremias von Bendemann copiren zu dürfen — prompte Antwort erhalten hatte; so erwarteten wir: ein Gleiches; erfuhren aber, Herr von Meyeringk sei krank: Emil W. kam Heute früh u sagte Herr v. Usedom habe ihm gerahten, auf gut Glück, ins Vorgemach des Koenigs sich zu präsentiren: Der Koenig, gerade in Berlin, u eingedenk des sonst gnädigen Empfanges, bestimmten mich, zur Begleitung u begaben wir uns um 12 Uhr, nach der alten Koenigs Garderobe, wo die Dienerschaft mich kennt, auch sogleich dem KammerDiener gemeldet wurde; dieser nahm meine Visiten Carte auf welcher geschrieben stand das ich den Emil Wolf zu präsentiren wünsche u die Eingabe des Emil Wolf u sagte: Beides würde er Sr. Majestät geben, Die itzt sich im Staatsrathe befänden; u würde so ein ehrwürdiger alter Herr, ohne Zweifel, gleich vorgelassen worden sein: Wir gingen ab u ich dachte: Redensarten, très flatteur speiste stille, u nahm die Attitude du Sommeil, wurde bald geweckt: und ein homme de La Cour im Jäger Costum, meldete: Se Majestät wolle mich u den Wolf um 5 1/2 Uhr sehen: Hienach lief mein Bote zu dem Wolf, hievon avis zu geben.

Es war 4 Uhr, u Zeit zur Toilette; ich war nemlich en Robe de Chambre, u meine byjouterie weggelegt. ganz unerwartet, ist das Schlüsselchen von meinem Secretär verschwunden — Man sucht, Man überlegt man fühlt die Unentbehrlichkeit, Man sinnt auf Mittel aus der Verlegenheit zu kommen, u kommt dadurch heraus, das die Zembrizka am untern Saume des Schlafrock, den Schlüssel fühlt. So war der Moment des Abmarsches herangekommen, u mein Geist, wieder in ruhiger Temperatur: die Leute in der Garderobe lassen unser einen gleich ein, in das Vorzimmer; eine alte Capelle, deren Pfeiler mitten inne stehen — Sofa, grosser Tisch mit vielen Papieren Postamente, Staffelei mit Gemälden, einzeln stehende Büsten Basreliefs u Lampen, bedingen die Stelle wo man bleiben kann. Bei unsern Eintreten stand da: ein Officier; sind Sie herbestellt fragte Er. ich erkannte Se. Exellenz v. Thiele. Er setzte sich auf den Sofa, u lud uns ein: ein Gleiches zu thun das Gespräch war zwischen Ihm u Wolf, von G. R. Bunsen annoch in London doch täglich erwartet, von seinen Neveu: bald danach öffnete sich die gegenüber thür — wir sprangen auf. 5 Damen traten ein, u stellten sich nebeneinander auf die Fensterseite, der Koenig Prinz Albrecht u noch 2 Herren in Gespräch — der Koenig hatte mich nun erblickt, schreitete vor, u sagte: Alter Schadow, wie freue ich mich Sie mal zu sehen; 2 mal haben Sie sich müssen bemühen das thut mir leid: ich praesentirte den Wolf.

Nun hiess es: folgen Sie mir in mein Cabinet! zu Wolf: es muss Ihnen schwer geworden sein, die kleine Prinzess zu modelliren: a. Allerdings, jedoch ist Sie glücklicher Weise von ruhiger Haltung; auch habe ich wieder die Buste des Prinzen Albert modellirt, u soll Ihn in ganzer Figur arbeiten. Der Koenig oh wie*

* Antwort.

werden Sie Ihn vorstellen?* Die Antwort wurde gehemmt durch das Eintreten des Prinzen Albrecht, der den Koenig frug: ob man Ihn Abend erwarten dürfe. Seine Frau sei zu Hause, ginge gern vor 10 Uhr zu Bett; des Koenigs Worte hierauf habe nicht gehört, schlossen aber mit der Frage hast Du mir sonst was zu sagen? worauf der Prinz abtrat. Auf Befragen sagte Wolf: er habe einen Prometeus modellirt den er in Marmor ausführen wolle; über Restaurationen angekaufter Antiken, bekannte er sich u von einer Bachus Gruppe, die dem Koenige gefällt sagte er: die Restauration sei unterblieben, weil es zu viel kosten würde: hier meinte der Koenig: er solle dieselbe Idee ganz u neu entwerfen, er wähnte die Gruppe der Hebé u sagte der Telephus sei gar schön: dann frug der Koenig nach Bendemann, u erzählte ich wie derselbe zur Zeit in Como sei, mit Frau 2 Kinder Köchin u Amme worüber der Koenig laut auflachte. Für den fresco sagte ich haben nur Ihre Majestät den Cornelius: An** Ja, dieser hat sich mir angetragen, u um die Schinkelschen Ideen auszuführen hat Er einen von seinen Leuten, bei den Beinen genommen, u braucht ihn so, als seinen Pinsel: es damit auf die Wand zu bringen. Sie haben die Antigone nicht gesehen. Ant.** ich muss auf so Manches Verzicht leisten, Wolf war da. K. So nicht wahr; Wolf. Die Wirkung ist grandios u neu, der Koenig, u hinterläst nicht wie bei unsern Tragödien,

OLDERMANN, STICH NACH EINEM BILD FRANZ KRÜGERS: FR. WILHELN IV. IN SEINEM ARBEITSKABINET

eine trübe Gemütsstimmung, ich werde es in Charlottenburg wiederholen lassen, u das können Sie vielleicht beiwohnen. wie steht es mit Ihren Augen? sehr schwach doch kann ich mit Hülfe der Stahlbrille schreiben: d. K. das hab ich mit Vergnügen, auf Ihrer Carte gesehen, die teuren Züge! Sie haben an der Koenigin von Hannover eine Freundin verloren, Sie erzählte uns immer, wenn Sie Selbige mit einem Besuche begünstigt hatten: Ihre Majestät können denken das ich glaubte, meine letzte Gunst bei Hofe verloren zu haben, Nun Ihre Majestät so gnädig sind, kann ich getröstet sein. K. Ich habe Sie sehr lieb gehabt. Ich: bei mir war es Liebe u Ehrfurcht Ihre Art zu reden war so, das es konnte gedruckt werden. Der König, wie und meine Reden nicht auch? Nun Sie werden mich doch besuchen, wenn besser Wetter wird, unser Verhältniss ist ein altes, dann könten wir länger mit einander plaudern. adieu!

zum 2t November Anschluss.

Um die Scenen im alten Schlosse, nicht zu unterbrechen, trage hier nach das: Wir beide noch vor dem Mittag Essen, in Koenigs Palais gingen; der alte 80 jährige Castellan Ising lies sein Essen stehen, nahm das Bund Schlüssel, u führte uns hinauf; Emil Wolf muste Krügers Parade sehen; an der Stelle wo sonst Charles Vernet Parade hing; u sahen wir auch die andern Zimmer wo Sculturen von Emil W. Ridolfo Schadow u Canova stehen. Gebauer copirt da, im

* Im antiken Kostüm, wie die überlebensgrosse Statue in London zeigt. ** Antwort.

Kleinen, des Bury Copi der Madonna Sisto der eine Saal, ist eine würkliche National Gallerie.

Nachdem wir Abend, entlassen waren, fuhren wir nach dem Schach Club, beim Aussteigen bezahlte Emil Wolf den Fuhrmann, u schritt ich mit dem linken Fuss auf die Brücke, der rechte Fuss aber in den Rinnstein, u so mit mein ganzes Ich, verstaukte mir die Finger der rechten Hand, diese u die Flügel der beiden Röcke, so wie der Schuh u Stiefellette, gut angefeuchtet mit Rinnstein-Nässe. Der Schach Club lieferte einen grossen Waschnapf u trockne Lappen; den Orden steckte ich in die tasche, setzte mich an den Conversationstisch, rauchte Cigarro, u sah honnet aus, u sagte nichts — am Finger vermiste ich meinen Ring den Koenigs Cameo, u schwankte, ob ich solchen zu Hause gelassen oder, mitt hatte. arrivato a casa, klärte sich auf: der Verlust. Frölich wurde beordert: Morgen vor Tages Anbruch den Ring wieder zu finden. Er aber nahm seine Laterne u seine Frau, u ging sogleich an Ort u Stelle.*

Wir sassen noch beim Thee, nemlich: ich, Carl Spener u die Zembrizka, da trat Frölich still ein, u zeigte den wieder gefundenen Ring; in Bescheidenheit stand Er nun da, als ein kluger Kerl — Er, der dies zuweilen bezweifeln lies — un pezzo duro war sein Lohn. Dies ist die Geschichte eines Tages, den ich: La journée des Emotions nenne; u Eurenthalben so genau beschrieben habe.

* Schadow hatte am 26. Januar 1838 den RAOII mit Brillanten erhalten.



GOTTFRIED SCHADOW, BORUSSIA



EDOUARD MANET, DER JUNGE STIER

DIE SAMMLUNG ROTHERMUNDT

VON PAUL FECHTER

Die Sammlung Rothermundt in Blasewitz enthält, ebenso wie die Sammlung Schmitz, fast nur Werke aus der Epoche des Impressionismus – und zwar im wesentlichen des deutschen. Den Kern der Sammlung Schmitz bilden die Franzosen von Delacroix und Daumier bis zu Gauguin und van Gogh; die deutsche Entwicklung ist nur in den Hauptpunkten angedeutet. In der Sammlung Rothermundt dominieren die Deutschen, wenn auch der französische Impressionismus ebenfalls durch eine Reihe bedeutsamer Arbeiten vertreten ist. Dort sieht man in der Hauptsache die Entwicklung der neuen Form; hier die Konsequenzen, die das neue Deutschland, insonderheit der Norden, aus der Berührung mit ihr gezogen hat.

Courbet und Manet machen zeitlich den Anfang. Courbet ist mit einer ganz interessanten, wenn auch sein Eigentliches nicht völlig umschreibenden Landschaft vertreten, Manet mit dem „Jungen Stier" und dem „Bettler". Die beiden Tendenzen seines Wollens, aus denen die besonderen Phasen seines Schaffens resultierten, kommen in diesen Bildern schön zum Ausdruck: man empfindet sie gewissermassen als Ausgang und Zusammenschluss für den ganzen französischen Teil der Sammlung. Wie bestimmend Manets Einfluss als Richtungsfaktor der gleichzeitigen Entwicklung war, fühlt man sehr deutlich vor dem Gartenbild Renoirs aus dem Anfang der siebziger Jahre. In der wundervollen Verschmelzung von Kraft und Zartheit, in der organischen Geschlossenheit seiner farbigen Form gehört dieses Bild zu den schönsten Arbeiten des Künstlers überhaupt. In dem „Lektüre" betitelten Kinderbildnis aus den achtziger Jahren klingt weit stärker



CLAUDE MONET, MÜHLE BEI VÉTHEUIL IM TAUWETTER



AUGUSTE RENOIR, DER GARTEN

die Erinnerung an die Anfänge Renoirs mit; in dem „Garten“ ist die Umsetzung des Eindrucks in das flächenhaft Farbige bei aller Delikatesse zu einer Konzentriertheit und Notwendigkeit gesteigert, wie man sie nicht oft antrifft. Die Besonderheit der französischen Kunst, das Geschichtliche, auf lebendiger Tradition Gewachsene in dem Formsuchen der Modernen, kommt an diesem Bilde in seltener Klarheit zum Ausdruck.

Ein Gegenstück zu diesem Werk ist Monets „Mühle bei Vétheuil im Tauwetter“ aus dem Jahre 1873. Aus einer unerhörten Sparsamkeit der Mittel — das ganze Bild ist im Grunde auf zwei Töne, grau und braun, gestellt — erwächst eine Skala ineinander lebender Werte von so diskreter Schönheit und Ausdruck gewordener Kraft, dass man darüber fast die Intensität des Erlebens übersieht, von dem das Ganze getragen ist. Die beiden andern Monets der Sammlung, eine Seinelandschaft von 1878, von weicher Zartheit, mit ein paar leisen Coroterinnerungen und eines der Klippenbilder von Etretat treten neben dem Reiz dieses Werkes fast in den Hintergrund, obwohl sie an sich ebenfalls schöne und charakteristische Beispiele der Entwickelungsperioden des Künstlers sind.

Ähnlich ergeht es Sisley und Pissarro. Sisley ist mit einer sehr feinen, fast pastellzarten Ansicht von Morêt aus dem Anfang der achtziger Jahre vertreten, die einen schönen Eindruck seiner stillen dichterischen Art giebt; von Pissarro sieht man ein gutes Strassenbild; an Kraft des Eindrucks stehen



VINCENT VON GOGH, STILLEBEN



A. SISLEY, LANDSCHAFT

sie hier Beide gegen Monet wie gegen Renoir zurück. Erst bei Cézanne empfängt man wieder einen Eindruck von gleicher, vielleicht sogar von noch stärkerer Macht. In dieser Landschaft aus Südfrankreich ist das Prinzip des Impressionismus fast fanatisch durchgeführt und damit im Grunde über sich selbst hinausgeführt. Das Bild hat mit seiner von jeder Begrifflichkeit gelösten Organisation rein aus dem farbigen Erlebnis heraus, das zugleich die Basis eines neuen Gesetzes wird, etwas geradezu Paradigmatisches — insofern man aus ihm alles Wesentliche des modernen Kunstwollens, seine Ziele und seine weiteren Möglichkeiten wie an einem Schulbeispiel abzulesen vermag.

Das jüngste Stück der Sammlung und eines ihrer schönsten zugleich ist ein Tänzerinnenbild von Degas. Die wundervoll zarte Farbigkeit des Pastells wetteifert mit dem Esprit des Rhythmus, der aber, obwohl seine Wirkungen mit fast mathematischer Exaktheit bewusst bestimmt sind, mit seiner hinreissenden Lebendigkeit zuletzt doch wohl den Sieg davon trägt.

Den Abschluss der französischen Entwicklung bezeichnet van Gogh. Die Blumen, ein Stück von merkwürdig gedämpfter Farbigkeit, verweisen auf den Ausgang seines Weges, auf die Beziehungen, die ihn mit der holländischen Tradition verknüpfen. Die „Zugbrücke in Arles", ein Aquarell, das sich erst seit kurzem in der Sammlung befindet, ist das bereits früher erwähnte Gegenstück zu dem Ölgemälde gleichen Titels bei Schmitz, mit dem es mancherlei interessante Beziehungen, auch in der Behandlung der eigenartigen Bildstruktur verbinden.*

Die gleichzeitige Generation der Deutschen, das Geschlecht der sechziger und siebziger Jahre, das den Einfluss Frankreichs in der Hauptsache über Courbet empfing, ist nur andeutungsweise durch Schuch und ein paar frühe Arbeiten Trübners vertreten. Von Schuch sieht man den „Jungen am Schrank", den er 1872 gleichzeitig mit Trübner malte — ein Stück kräftiger, trotz alles Traditionellen freier Malerei — und ein Traubenstilleben

* Siehe K. u. K., Jahrg. VIII, Seite 27.



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT



MAX LIEBERMANN, REITER AM MEERE



MAX LIEBERMANN, BIERGARTEN

von prachtvoll lockerer, delikater Faktur. Die Art des frühen Trübner kennzeichnet das Bild einer Dame im Pelz, in dem sich schon die Farbigkeit der späteren Zeit ankündigt, während der Vortrag noch die Kultur seiner Anfänge zeigt. Auch das Porträt einer alten Frau, sowie ein grosser Gigantenkampf aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre, ein Seitenstück zu dem Exemplar der Karlsruher Kunsthalle, auch in der Hypertrophie einiger Gliedmassen, gehört hierher.

Das Zentrum der ganzen Sammlung bilden die Künstler, die dann in den letzten Dezennien des Jahrhunderts die Auseinandersetzung mit den Ergebnissen des französischen Impressionismus aufnahmen — allen voran Max Liebermann. Er ist mit nicht weniger als siebenzehn zum grössten Teil entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Werken vertreten, so dass damit die Sammlung Rothermundts als die wohl umfassendste Liebermannsammlung Deutschlands neben die Hamburger Kunsthalle tritt. Die innere Logik dieses Lebenswerks enthüllt sich selten so klar wie vor diesen hier in einem Raum vereinten Arbeiten. Da sind die Lotsen von 1874, mit ihrer fast altmeisterlich differenzierten Farbigkeit; da ist die Seilerbahn, deren kühle gelöste Atmosphäre heute schon klassisch wirkt, und der Biergarten, eines der schönsten Exemplare in der Geschlossenheit der farbigen und räumlichen Wirkung. Da sind ferner von neueren Arbeiten das bekannte Selbstbildnis, der „Segnende Papst" und die Gemüseauktion, eine sehr frische Judengasse und das grosse „Amsterdamer Judenviertel"* von 1909, ein paar Reiter am Meer, darunter ein sehr lebendig nervöses und zwei ruhig gegenständliche, und das ganz auf die kühle Lichtstimmung gestellte räumlich sehr reizvolle Atelier mit dem amüsanten kleinen Selbstbildnis darin. Neben diesen Bildern, in denen sich das ganze Werden Liebermanns in seinen wesentlichen Momenten spiegelt, stehen die kleineren Arbeiten, wie die Strasse in Edam, das kleine herbe Dünenbild, die

* Abgebildet Kunst und Künstler, Jahrgang VII, Heft 9.



MAX SLEVOGT, STILLEBEN

Weiden oder das Interieur, in dem allerhand Beziehungen zu Menzel sichtbar werden. Aus jedem einzelnen spricht ein Besonderes, Persönliches: vor dem Ganzen aber empfindet man, vor allem wenn man von den französischen Werken der Sammlung kommt, fast etwas Geschichtliches: die bestimmende Kraft einer Persönlichkeit innerhalb einer überpersönlichen Gesamtentwicklung, und das seltsame wechselseitige Bedingtsein beider Faktoren, aus dem die Freiheit wie die Notwendigkeit eines Werkes erwächst.

Neben Liebermann stehen, mit je fünf Werken, Max Slevogt und Lovis Corinth. Von Slevogt sieht man zwei ausgezeichnete von kühler Lebendigkeit erfüllte Stilleben, eine Ananas von delikatem Materialgefühl und ein farbig sehr zurückgehaltenes Stilleben mit Fischen. Das bedeutendste Stück bleibt die Marietta de Rigardo, deren leuchtende Farbigkeit in den sechs Jahren seit ihrer Entstehung fast noch schöner geworden ist. Hier und in dem grossen Reiterbildnis, einem Seitenstück zu den Versuchen Trübners, kommt Slevogts bewusste Kraft am reinsten zum Ausdruck. Das stärkste, was die Sammlung Rothermundts von Corinth besitzt, ist ein Frauenporträt am Fenster. Die Behandlung des Akts, wie die Differenzierung des Materials gegen die zarte Luftigkeit des Hintergrunds, das Gefühl, von dem das Ganze getragen ist, stellen es zum Wertvollsten, was Corinth nicht nur an Bildnissen geschaffen hat. Ein Seitenstück dazu ist das kleine „Strumpfband", das vor allem neben dem frühen „Rückenakt" einen guten Gradmesser für sein Freiwerden abgiebt. Eine dunkle Baumkrone deutet sein Verhältnis zur Landschaft an, das „Parisurteil" giebt ein Beispiel für seine Kompositionstendenzen.

Ergänzt wird dieses Bild der deutschen Entwicklung durch Arbeiten Kalckreuths, Thomas, Ludwig von Hofmanns, Trübners und Uhdes. Kalckreuth ist mit zwei Landschaften, einem Erntebild und einem Garten



MAX SLEVOGT, FISCHSTILLEBEN

im Winter vertreten; weit kräftiger wirkt sein Onkel Anders, ein in seiner herben Trockenheit vortreffliches Stück Malerei. Von dem Trübner der neunziger Jahre trifft man eine Odenwaldlandschaft, und einen Schlossgarten, ein Damenporträt und ein Mädchen im Freien an. Die Art der späten Thoma ist durch einen Jünglingsakt unter Bäumen wenigstens angedeutet. Ein schönes einheitliches Stück ist Ludwig von Hofmanns Jüngling unter blühenden Bäumen. Uhde ist mit einer etwas weichen Heimkehr und einer Porträtstudie von frischer Lebendigkeit vertreten. Den Beschluss bildet eine Landschaft des verstorbenen Otto Reiniger und ein interessantes Porträt von Schmidt-Reutte, in dem schon wieder neue Form- und Stiltendenzen sichtbar werden.

Ausserhalb des eigentlichen Zusammenhangs der Sammlung wäre noch Manches zu nennen: ein Damenbildnis Zuloagas, ein vortrefflicher Segantini der ein gutes Bild seiner Besonderheit giebt, ein früher Anders Zorn, ein Stuck, ein paar Dresdner, wie Eugen Bracht, Robert Sterl, Oscar Zwintscher. Das Wesentliche bleiben indessen die Werke, in denen sich die Entwicklung des Impressionismus widerspiegelt. In dem bewussten Ausbau der Sammlung von diesem Gesichtspunkt aus liegt ihr Wert, Das was ihr insonderheit im Verein mit der Sammlung Schmitz, mit der zusammen sie einen fast geschlossenen Überblick über das Werden der neuen Form gewährt, eine Bedeutung verleiht, die weit über das nur Persönliche hinausgeht und zu einer Art von nationaler Bedeutung wird.



CARL SCHUCH, JUNGE AM SCHRANK

KARL STAUFFER-BERN

RÜCKBLICKE UND BRIEFE

VON

ADOLF FREY



Mit Karl Stauffer habe ich nur ein halbes Jahr verkehrt und nicht gerade sehr häufig. Immerhin ist mir von ihm eine greifbare Vorstellung geblieben.

Entsinne ich mich recht, so lernten wir uns im Spätherbst 1881 in Berlin kennen.

Damals hingen ein paar Bilder in der Ausstellung, die Aufsehen erregten. Am meisten eine Sappho des Alma Tadema, leuchtend gemalt und poetisch empfunden. Auch erinnere ich mich eines Damenporträts mit einem grossen Hunde. Ich glaube, es war eine Fürstin Carolath; und dieses Porträt wurde, wie ich ein Vierteljahrhundert später irgendwo las, ein Teil ihres Schicksals, weil es in Bismarcks jüngerem Sohn ein Verlangen nach dem



WILH. TRÜBNER, BILDNIS

Original entzündete; daraus entsprangen Beziehungen, deren Krönung durch die Ehe am unweigerlichen Einspruch des grossen Staatsmanns scheiterten.

Da war ferner von Max Klinger, dessen Namen ich damals noch nie vernommen hatte, eine blaue stimmungsvolle Frühlingslandschaft mit seltsamer Staffage.

Dann stachen drei Schöpfungen eines Berners hervor. Er hiess Karl Stauffer. Ein Waldinneres und der Kopf eines Säufers, hartfäustig mit derbem Wahrheitssinn vor der Natur heruntergestrichen. Vor allem aber: das Kniestück des Bildhauers Max Klein. Der scharfgeschnittene, bedeutende, ausdrucksvolle Kopf und die Hand eminent gezeichnet und charakterisiert. War auch die Farbe etwas hart, es durfte sich doch kein Porträt der Ausstellung mit diesem messen, so dass die kleine goldene Medaille dem Schöpfer mit Fug und Recht zufiel.

Ich weiss nicht, wie es geschah, mich wandelte ein doppeltes Heimweh an. Einmal das, mit einem tüchtigen Maler zusammenzukommen, was mir vorher noch nie vergönnt war; sodann eine Art Berner Heimweh. Ich hatte einige Knabenjahre und etliche Universitätssemester in Bern verlebt und für den Stamm und seine Geschichte eine Vorliebe behalten, weshalb mich Conrad Ferdinand Meyer mehrfach hänselte: „O Sie mit Ihren Bernern!"

Also ich suchte Karl Stauffer auf, draussen am Stadtrand, wo Berlin aufhörte und der Sand begann. Allein ich fand ihn dort nicht. Die Glückswende, die sich in der Goldmedaille und sofort auch in Aufträgen kristallisierte, hatte ihm Wohnung und Atelier in der Potsdamer Strasse erlaubt.

Ich traf einen Mann Mitte der zwanzig, von aufrechter Haltung, einen Mann wie Milch und Blut, alles Kraft und Gesundheit, breitschultrig, gewölbte Brust, dichtes Blondhaar mit leichter Neigung zum Krausen, blauäugig, rotmündig, einen starkknochigen Alemannen, einen Berner, wie er im Buche steht. Nur etwas lebhafter, nur etwas rascher, als die Berner durchschnittlich sind.

Er benahm sich einfach, natürlich, ungezwungen bis zum Nachlässigen. Nach Bernerbrauch ihrzte er alle seine Schweizer Landsleute.

Er verbarg das Selbstgefühl und das Triumphierende des aus Not und Namenlosigkeit plötzlich Hochgekommenen nicht. Vor wenigen Wochen noch, schmunzelte er, ein armseliger Hungerschlucker, fordere und erhalte er nunmehr für ein Porträt tausend Thaler, während z. B. ein Meister wie der Orientmaler Gentz Bilder für fünfhundert Mark verkaufe.

Der Erfolg, worin er sich sonnte, Lebensmut und Lebensfrische erhellten sein Gesicht, daneben auch eine gewisse Güte und Treuherzigkeit.

Er hat sich selbst radiert. Ich kann mir auf diese in Otto Brahms feinem Buche wiedergegebene Radierung keinen rechten Vers machen. Ganz abgesehen davon, dass jedenfalls die Punkte nicht völlig richtig sind, er sieht auf diesem Blatte aus wie ein weicher, leicht bestimmbarer, träumerischer, fast kopfhängerischer Jüngling. Und doch war es gerade das ausgesprochen, ja rücksichtslos Männliche, was zu seiner Signatur gehörte. Vielleicht war dieser Zug nicht so leicht herauszubringen, weil Stauffer eine Stülpnase hatte, die ihn, nach eigenen Andeutungen, einigermassen genierte. Es ist charakteristisch, dass er auf dieser Radierung gerade den Kontur der Nase bricht, während Mund, Augen, Ohr und Nasenflügel bestimmt umrissen sind.



VINCENT VAN GOGH, DIE ZUGBRÜCKE. AQUARELL

Das Herausholen der Psyche missriet ihm überhaupt mehrfach. Ein Bild Gottfried Kellers, über dessen Verbleib ich nicht unterrichtet bin, legt dafür sprechendes Zeugnis ab. Man hat behauptet, dass an Seelenvaleurs das Bildnis Max Kleins alle übrigen Porträts Stauffers übertreffe und dass dies nicht nur auf das sympathische Modell zurückzuleiten sei, sondern vor allem auf die Winke, Aussetzungen, Korrekturen, die der kluge Bildhauer dem Maler während der Sitzungen beisteuerte.

Im Porträt schienen Stauffer die Augen das Wichtigste. „Ich male", sagte er mir einmal, „immer zuerst die Augen. Sind die geraten, so halte ich das Ganze für gewonnen."

Über das Technische der Kunst, über seine Pläne und Absichten, seine Verhältnisse, Zustände und Stimmungen sprach er, sobald er Teilnahme und Verständnis voraussetzte, gerne und sehr offen. Er empfand, auch in Briefen, das Bedürfnis, namentlich seine Beziehungen zu Frauen zur Sprache zu bringen, die allerdings in seinem Leben eine grosse Rolle spielten. „Darin bin ich wie ein alter Minne-

sänger", lachte er einmal. Ein andermal, als wir einen vortrefflich gezeichneten Akt in seinem Atelier besahen, äusserte er: „Ich kann Keine recht zeichnen oder malen, die ich nicht umarmt habe".

Wie weit in diesen Dingen bei ihm eine tiefere Neigung zu Grunde lag, wie weit er einer solchen überhaupt fähig war, das mag auf sich beruhen. Ich bekenne, dass mich an dem anscheinend unverstellten und impulsiven Manne eine mitunter zutage tretende Kühle und Berechnung enttäuschte und schmerzte, obgleich sie sich nicht gegen mich richtete. Gelegentlich sagte er: „Ja, Doktor, ich bin ein feiner Habicht". Er meinte damit, er wisse Menschen und Verhältnisse klug zu durchschauen und zu benutzen.

Freilich: er war eben ein Künstler. Er lebte und empfand vorwiegend mit den Augen. Die Kunst war ihm alles, ein Leben ohne sie undenkbar. Nach seinem völligen Zusammenbruch jagte er sich im Sommer 1890 zu Bern eine Kugel durch den Leib, die nur deswegen den gewünschten Tod nicht herbeiführte, weil sie ein paar Millimeter unter dem Herzen durchschlug; als ihn sein Freund Albert Fleiner nach dem Grunde der That fragte, erwiderte er: „Schau, ich mag nicht mehr malen! ich kann nicht leben wie ein anderer Mensch".

Er teilte die Menschen ein in solche, die etwas können, und in solche, die nichts können. Und wenn er sich von Diesem oder Jenem kühl oder gar undankbar abwandte, so lag es meist darin, dass er auf die Dauer mit einem Nichtskönner nichts anzufangen wusste.

Der rastlose, von Ängstlichkeit und Pedanterie freie Fleiss, die Mischung von Arbeit und bohrender, selbstrichtender Reflexion, der zur Strenge gesteigerte Ernst, womit er die Forderungen der Kunst immer von neuem durchdachte und überprüfte, die neidlose, ja strahlende Anerkennung für die Leistungen Gleichaltriger, die, wie zum Beispiel. Max Klinger, das errangen, was er umsonst erstrebte, der innerhalb zwei Lustren sieghaft vollbrachte Wandel vom bedeutenden Maler zum hervorragenden Radierer, vom Radierer zum vielversprechenden Bildhauer, der zugunsten seiner künstlerischen Freiheit vollzogene Schritt aus der glänzenden und gefesteten Berliner Position ins Ungewisse, das heisse Ringen nach grosser, wahrer Kunst — das atmet Grösse.

Etwa drei Monate nach unserer Bekanntschaft fielen Schatten auf sein Gesicht. „Der Erfolg hat mir einen Rausch gemacht", erklärte er, „das ist jetzt vorbei". In den Briefen der Folgezeit werden die Jubilationen des Selbstbewusstseins abgelöst durch bittere Seufzer über künstlerische Unzulänglichkeit.

Sein ungewöhnlicher Scharfblick sagte ihm, was seine Schöpfungen wert waren, zumal seine Radierungen, und Andere, Massgebende, standen nicht an, reiches Lob zu entrichten.

Die Wurzel des Übels lag anderswo und so tief, dass keine Kraft sie zu entfernen vermochte: sein Traum, seine Sehnsucht gingen dahin, ein Erfinder, ein Schöpfer zu sein.

Das war und blieb ihm versagt.

Er vertröstete sich selbst auf die Zukunft und redete sich ein, dass er noch in die Scheunen sammle und sich das Technische aneigne, um zur Produktion gerüstet zu sein.

Weil er in der freien poetischen Erfindung des



LOVIS CORINTH, DAS STRUMPFBAND



LOVIS CORINTH, AM FENSTER



MAX LIEBERMANN, DIE LOTSEN

Malers und in der grossen schöpferischen Persönlichkeit das Höchste erblickte, darum wuchs seine Bewunderung für Böcklin, wogegen der vordem vergötterte Menzel und die modernen Franzosen im Laufe der Jahre für ihn an Glanz etwas einbüssten.

Beiläufig: Böcklin hat sich aus Karl Stauffer nicht allzuviel gemacht. Er war in seinen Augen lediglich ein Techniker. Dann gesellte sich noch Etwas hinzu, was ihn schliesslich gegen den Berner vergrämte: die Radierung Stauffers, die den sitzenden Gottfried Keller in Ganzfigur darstellt, missfiel ihm, weil sie, nach seiner Meinung, den Dichter mit zu wenig Pietät behandelte, weshalb er Stauffer das Versprechen abnahm, das Blatt nicht in die Öffentlichkeit gelangen zu lassen. Stauffer hielt dies Versprechen nicht. Damit hatte er's bei Böcklin gründlich verschüttet, der dem Meister Gottfried lobesam untadeligen Respekt gezollt wissen wollte, wie er denn auch, als er die Medaille zum siebzigsten Geburtstage des Dichters schuf, den Kopf „weniger so darstellte, wie er war, als wie er eigentlich sein sollte“.

Ich erinnere mich mehrerer Gespräche im ersten Viertel des Jahres 1882, in denen Stauffer der Hoffnung Ausdruck lieh, bald zur wirklichen Produktion schreiten zu dürfen. Ohne eine Ahnung von den Dämonen, denen er verfallen war, sah ich einen Riss in seinem Wesen, eine sich anbahnende Tragik.

Ende März oder Anfang 1882 habe ich ihn zum letztenmal gesehen, wenige Tage, ehe ich Berlin für immer verliess.

❖

Postkarte. Poststempel 2. 3. 82.

Herrn Dr. Adolf Frey, Mittagsstammgast Restaurant „Alt Carlsbad" neben der Potsdamerbrücke.

Lieber Herr Dr.! Bitte nehmen Sie mir mein Wegbleiben Samstags nicht übel, es gieng mit dem besten Willen nicht, ich wollte noch um 11 Uhr kommen, man liess mich aber einfach nicht fort, ich war näml. für den Abend ganz speziell eingelad. bei Mosses und konnte es nicht ausschlagen. Also nichts für ungut, ich bin das Opfer der Umstände.

Herzlichen Gruss Ihr K. Stauffer.

❀

An Herrn Professor Dr. Adolf Frey in Aarau Literargymnasium, Schweiz.

Tiefhartmannsdorf i. Schlesien 29. Sept. 82.

Mein lieber Professor oder Doctor! Es ist wahrhaftig ein Scandal, dass ich Ihren Brief so lange unbeantwortet liess, ich wartete immer auf die geeignete fidele Stimmung, die mir eine einigermassen fidele Epistel zuliesse, es scheint aber nichts daraus zu werden, aus besagter Stimmung nämlich, so ist es denn besser, wenn ich überhaupt schreibe. Mein Zustand hat entfernte Aehnlichkeit mit dem der ersten Menschen, nachdem sie vom Apfel gegessen, die Erkenntnis ist da, aber zugleich das Unvermögen. Es ist eine schöne Sache um die Kunst, wenn man sie kann, und in der Haut eines Velasquez müsste sich brillant leben, mit dem Gefühl, es beinahe noch besser machen zu können als unser Herrgott., (Diese Empfindung hatte ich letzthin, als ich mir die 3 Portraits der Dresdner Gallerie anguckte oder besser gesagt verschlang, ob auch verdaute?) Wenn man aber das zweifelhafte Glück hat, wohl die Schönheit der Natur zu empfinden, ganz, und es einem nicht vergönnt ist, so viel Begabung zu besitzen, dass man das Empfundene treu genug wiedergeben kann, dann hols der Teufel! Das ist's denn auch, was mich zu keiner rechten Freude kommen läßt, dieses Uebergangs-Stadium, wo man wohl hat sehen lernen, aber noch nicht malen und wo einem der Zweifel immer mehr plagt, ob man es überhaupt einmal lernt oder nicht. Meine Wünsche sind zwar im Vergleich zu manchen andern Künstlern sehr bescheiden, ich wäre froh, wenn ich einmal bloß einen Kopf gut malen lernte, der Weg vom Auge auf die Leinwand scheint mir aber sehr lang. Das wäre des Briefes erster Theil, die sogenannte lamentatio felium, zu deutsch das chronische graue Elend. Schrumm ein ander Bild. Seit Sie fort sind, war ich in Paris, sah und lernte viel, viel, sah die Zeichnungen des göttlichen Leonardo, deren es im Louvre eine Reihe hat, sah alte und neue Kunst und machte die erbauliche Beobachtung, dass es heutzutage auch Leute giebt die mehr können als Brod essen, gewaltige Künstler, bewundernswerthe Virtuosen, man redet hier immer von der Decadenz der französischen Kunst im Gegenteil sie ist grösser denn je, das einzige was man sagen kann dass der grosse Mann, der Genius fehlt, der das ganze riesige Können in sich zusammenfasst, es wird aber schon kommen. Ich stellte auch aus, wurde gut gehängt und sah was mir alles



MAX SLEVOGT, DER GESCHLACHTETE OCHSE

fehlt, Beachtung fand ich einige, die Hauptsache war aber dass ich vergleichen konnte mit den Franzosen. Seit Sie fort sind malte ich 1. v. Lauer, Leibarzt, fand viel Anklang, Sie werden nächstens darüber lesen wahrscheinl. in d. Zeitungen, ferner Rudolf Mosse, auch Anklang Sohn von Dr. Ebers, noch nicht ganz fertig, ganze Figur, 2 M' 10 hoch ferner bin ich gerade daran den Grafen Harrach, den Maler (Versuchung Christi) zu malen, wie er wird kann ich noch nicht sagen, schinden und plagen thue ich mich dabei genug, ich hoffe das beste und bin auf das Schlimmste gefasst. Gegen Weihnachten komme ich heim, mache Ihnen einen ganz kurzen Besuch und bringe die Photographieen meiner Bilder mit. Letzthin war ich mit meiner Frau in der sächsischen Schweiz 2 Tage und in der Dresdener Gallerie, da nahm ich wieder einmal wahr mich zu freuen darüber, dass ich als Maler mehr sehe wie andre Leute. Ich war ganz besoffen und vergass meine Misere und freute mich bloss wie ein Tapir dass es überhaupt Leute gab, die im Stande waren so zu malen.

Seit neuerer Zeit thue ich, was man so sagt etwas für meine Bildung und lese gute Bücher, zB. Ivan Turgenieff oder Goethe, sogar bis zum französischen habe ich mich verstiegen, das ich jetzt unbedingt lernen muss, ich las les trois mousquetaires von Dumas, kurz an gutem Willen fehlt es nicht. Für heute gute Nacht ich sitze hier beim Grafen Harrach und male sein Bild, aber der Geist des Velasquez will nicht kommen. Letzhin las ich Eichendorffs Gedichte wieder, es sind einige Stimmungsbilder drin die mit das feinste sind (was ich bis dato gelesen) was es überhaupt geben kann. Fleiner habe ich lange nicht gesehn, ich lebe sehr zurückgezogen,*

Seien Sie herzlich gegrüsst von Ihrem

Karl Stauffer.

Stylist bin ich keiner, es ist auch nicht nöthig.

*Grüssen Sie Bäbler** von mir, er wird sich schon noch erinnern.*

Im Falle Sie mir schreiben adressiren Sie Berlin Victoriastr. 18.

❈

Poststempel: Berlin W. 22./7. 83.

Mein lieber Herr Doctor.

*Sie haben mir ein grosses Vergnügen bereitet, indem Sie meine unvollkommene Leistung*** so ehrenvoll erwähnten. ich gebe mir wirklich Mühe etwas zu lernen aber das Zeug ist zu schwer und die Fortschritte gehen langsam, glückt einem was in Zeichnung dann haperts mit der Couleur und kurz irgend etwas ist immer los, was einem d' Fäcke† stutzt, ich denke aber mit der Zeit giebt sich vieles, resp. kann man noch vieles lernen. Ich krieche von einem Moralischen in den andern und bin sehr begierig, wann das mal aufhören soll. Die Kunst ist halt schwer und mancher lernt sie nie und dann noch unvollkommen.*



KARL SCHUCH, STILLEBEN

* Albert Fleiner (10. VIII. 1859—17. VI. 1902) wie Otto Brahm durch mich mit Stauffer zusammengebracht, studierte damals in Berlin.

** Dr. J. J. Bäbler, mein Amtsgenosse in Aarau, früher in Bern Stauffers Lehrer.

*** Das Porträt Max Kleins. Vergl. Adolf Frey, „Schweizerische Landesausstellung. Kunsthalle“. (Neue Züricher Zeitung vom 5. Juli 1883.)

† Fäcke = Flügel.



LUDWIG VON HOFMANN, JÜNGLING UNTER BLÜTENBÄUMEN

Mit Vergnügen habe ich gelesen, dass Sie verheiratet sind, c'est bien fait! Vivat sequens! Ich male und zeichne und zeichne und male und die Zeit geht vorbei. ich weiss nicht wie, ewiges einerlei Aufstehn, Theetrinken, Journal de Genève malen bis Abends, Partie Billard, Erholung resp. Zeichnen od. lesen oder × so geht es jeden Tag fast den der liebe Gott werden lässt.

Seit 3 Monaten habe ich kein Portrait gemalt, der Teufel soll die Leute holen man hat nur Ärger, macht man es gut und künstlerisch, so wollen sie's nicht haben, und gegen meine Überzeugung ändere ich nichts, da habe ich um allem Aerger auszuweichen mal 3 Monate keinen Banquier oder Staatsmann, oder Dichter gemalt und bin dabei prachtvoll gediehen, früh mit Vergnügen an die Arbeit, Abends mit Vergnügen zu Bett mit dem erhebenden Gefühl heute nicht für die Eitelkeit irgend eines gemalt zu haben sondern ad majorem dei gloriam, das ist bedeutend erfreulicher, passen Sie mal auf es wird nicht mehr lange dauern, dann stecke ich die Portraitmalerei als Beruf auf und male nur noch wer mir convenirt, und sonst Studien oder Bilder. Dazu muss man zwar Geld haben, aber es wird sich schon machen.

Hans Hopfen hatte ich angefangen, wiederwillig denn der Mensch ist mir von jeher unsymp. gewesen; nachdem er sich gegen mich unfein benahm, resp. mich stundenlang warten liess, habe ich sein Bild aufgesteckt und keine Macht der Welt wird mich je bewegen können das Bildniss des Dichters des „Spiegels in der Natur" (pag. 275 seiner Gedichte) (pyramidal) zu vollenden.

Er berstet schier, weil er auf der Münchner Ausstellung paradiren wollte. Bildniss des Schriftstellers Hans Hopfen von Stauffer von Bern. klingt gut, was? Da sind unsre Dichter, das Züricher Dioscurenpaar doch andere Knöpfe, als diese Würmer die wegen einem Reim der mangelt der ganzen Hälfte eines Gedichtes andern Sinn geben. Nehmen Sie sich doch mal den Burschen vor und tackeln Sie die Gedichte ordentl. ab. „Falsche Gräfin!", „Sommerfrische", etc. es ist manchmal ja auch was gutes dabei aber das mittelmässige herrscht vor.

Ich habe die Gedichte von Conr. Ferd. Meyer

*gelesen, das ist mal so aus dem vollen, so v. Künstlers Gnaden! Schliesslich, da ich doch grad im Zuge bin, sollte man doch diesem * was am Zeug flicken, ein solcher — — wird in den Stand gesetzt seinem Jammerwerk, das ordentlich strotzt von Ignoranzen Trivialitäten Gemeinplätzen, kurz in dem auch nicht 2 Worte einen gesunden Sinn haben, wird in den Stand gesetzt seiner Blösse gleichsam den officiellen Stempel aufzudrücken. Das ist so der rechte Weg um einem jeden frohen Genuss an einer Dichtung oder einem Werk der bildenden Kunst zu nehmen, die Anmerkungen . . . und solche officielle Kritiken, ob sie nun was taugen oder nicht, wozu denn immer das verdammte Gängelband!? Da findet irgend so ein Held dass in einem Böcklin der Fuss einer Figur verzeichnet oder dass der Feuerbach in seinen Hauptwerken hinter sich zurückgeblieben sei etc. oder dass Stückelberger* einen angenehm gemilderten Idealismus od. Realismus mit sich herumtrage und manchmal von sich lasse.*

[Am Rande: und dem Menschen dem es sonst gefall . . ist der Genuss verdorben, weil er weiss da fehlt ein Fuss . . . .]

*Da wäre es doch viel gescheidter solchem Katalog als Supplement den Essay von O. v. Leixner vorzudrucken. Kennen Sie's: Die Kunst in 60 Minuten Kunstkenner zu werden?! vorzüglich! Motto: Geistes-gegenwart ist die Haupteigenschaft des Kenners. Lieber Herr Doctor, warum machen Sie nicht einem solchen Parasiten wie dieser * die Hölle heiss. Selten hat auf mich etwas einen deprimirenderen Eindruck gemacht.*

Sie schreiben von Krankheit hoffentl. wird es so schlimm nicht sein. Haben Sie die Jungens geärgert? Jetzt sind ja Ferien, da geht man ins Gebirg nur ich, ich gehe aus diesem Sandhaufen nicht raus bis ich wenigstens 2 menschliche Studien gemalt habe. In die Schweiz werde ich wenn nichts passirt so schnell nicht kommen, aber wenn ich komme dann steige ich entschieden bei Ihnen ab und sollte es für noch so kurze Zeit sein. Gestern haben wir den Abschied Max Klingers gefeiert, der nach Paris geht, Sie kennen doch Sachen von ihm, der genialste eigenartigste unter allen jungen deutschen Malern der hat viel von Böcklin eine grandiose Phantasie, wir haben ihn flott weggeschwemmt bei Dressel, Prell, Bracht Klinger, Schirm, Koch, Röchling und meine Wenigkeit. Von allen Malern hier interessirt mich nur Menzel, er ragt haushoch über alles was sonst geleistet wird und ich glaube dass er für das 19. Jahrhundert das ist was z. B. Rembrandt seiner Zeit war. od. Michelangelo. ich stehe vor diesem Titanen, (er ist zwar nur 4 Fuss hoch) immer wie ein Schuljunge so unfassbar ist mir diese Stufe der Vollkommenheit nicht nur des Könnens in künstlerischer Hinsicht, sondern des Caracters der Willenskraft, der prüft einem die Nieren und die Herzen, da giebt es kein X für ein U, er ist eigentlich gar kein Mensch da fängt entschieden der Halbgott an. Jetzt habe ich Sie lange genug mit meinem Chrausimausi geplagt und empfinde christliches Mitleid mit Ihnen, so dass ich aufhöre. Haben Sie nochmals herzlichsten Dank für Ihre Liebenswürdigkeit und empfehlen Sie mich Ihrer hochgeehrten Frau Gemahlin. Bevor die nächsten 7 Jahre um sind hoffe ich doch noch mal eine Nachricht von Ihnen zu bekommen. Bis dahin wartet in Geduld*

Ihr aufrichtig ergebener Freund

K. Stauffer.

Berlin Victoriastr. 18.

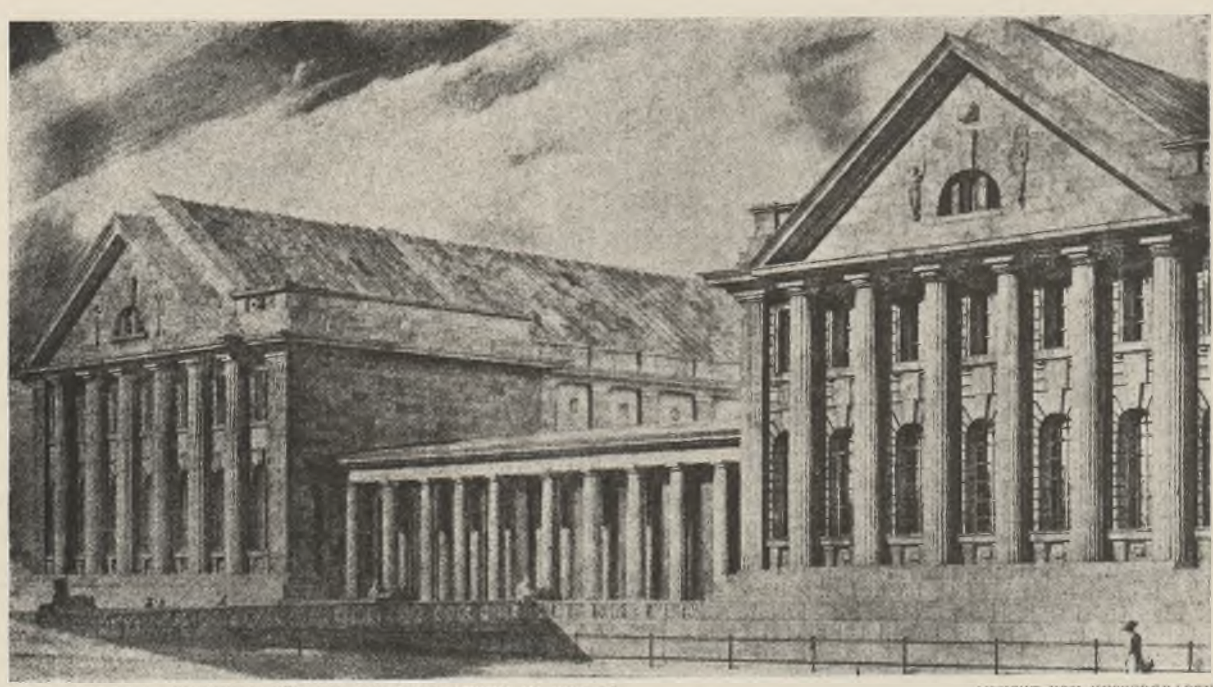


LEOPOLD VON KALCKREUTH, ONKEL ANDERS

* Ernst Stückelberg (21. II. 1831—14. IX. 1903). Vergl. Albert Gessler, Ernst Stückelberg. Basel 1904.

* Chrausimausi = Durcheinander.

(Fortsetzung folgt)



ALFRED MESSEL, ENTWURF FÜR DIE MUSEUMSBAUTEN IN BERLIN — ANSICHT VOM KUPFERGRABEN

ALFRED MESSELS MUSEUMSPLÄNE

VON

WALTER CURT BEHRENDT



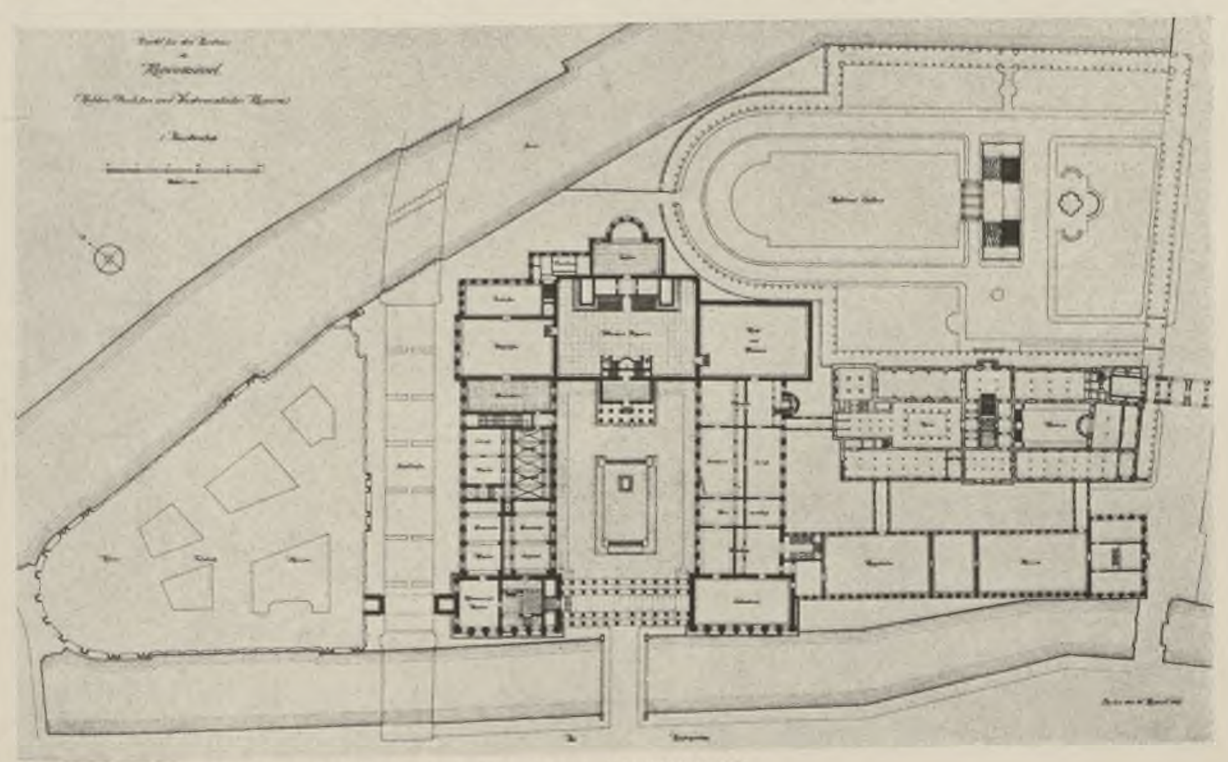
Ueber Messels Projekt für den Ausbau der Berliner Museumsinsel liegt der Hauch einer glücklichen Schöpferstunde. Die Gruppierung des Grundrisses, die Situation auf dem schwierigen und zerrissenen Gelände der Museumsinsel, die architektonische Komposition und die Fassadenzeichnungen sind erfüllt von einer Grösse und Einheitlichkeit der Erfindung, in der sich der Genius, als ob er das vorzeitige Schicksal seines Kindes mildern wollte, gleichsam selbst offenbart. Der Geist dieser Architektur entspricht der Tradition, die in Schinkels Museumsfront am Lustgarten lebendig ist; zugleich aber weist er zurück auf die Werke der Gontard und Langhans. Es verbinden sich darin zwei Ströme der architektonischen Überlieferung Berlins, deren einer durch das monumentale Pathos des Gontardschen Dekorationsgenies mit der Renaissance verknüpft erscheint, als einer Epoche kraftvoller, sinnlich gefühlter Kunst, deren anderer das Theoretisch-Akademische und Verstandesmässige der Berliner Baukunst bezeichnet, das durch Schinkels nachgeborenes Hellenentum repräsentiert wird.

Der Museumsneubau wird nach Messels Projekt auf dem Gelände der Museumsinsel zwischen Ihnes Kaiser Friedrich-Museum und dem Neuen Museum Stülers errichtet werden. Damit wird der grosse Komplex der Berliner Museen zu einer Einheit verbunden, von der nur die abseits liegende Nationalgalerie ausgeschlossen bleibt, deren Inhalt diese Anordnung rechtfertigt, um so mehr als die Verwaltung dieses Institutes von der Generaldirektion der Königlichen Museen jetzt abgetrennt ist. Wenn

die Bebauung der Museumsinsel vollendet ist, wird der Besucher die Sammlungen durch das Alte Museum betreten und durch das Kaiser Friedrich-Museum wieder verlassen. Architektonisch aber wird der Neubau eine durchaus selbständige Gebäudegruppe darstellen, die den Bauten der Museumsinsel repräsentativer Mittelpunkt werden soll.

Das Projekt Messels sieht einen streng symmetrischen Grundriss vor. In der zur Richtung der Stadtbahn parallelen Hauptachse erhebt sich der grosse Mittelbau für den Pergamonaltar, der von zwei langgestreckten schmalen Flügeltrakten für wird die deutschen Altertümer aufnehmen, der rechte die kleinasiatischen Sammlungen, die zum Teil auch in dem niedrigen, parallel zum Kupfergraben angelegten Flügel untergebracht werden sollen.

Die allgemeine Disposition dieses Planes, der von Messel nach einem durch Bode aufgestellten Programm ausgearbeitet wurde und somit den Absichten der Generaldirektion entsprechen dürfte, wird in den Grundzügen beizubehalten sein; im einzelnen aber darf der Grundriss noch nicht als endgültige Lösung gelten. Bei aller Anerkennung für die Grosszügigkeit des Messelschen Projektes



ALFRED MESSEL, GRUNDRISS DER NEUEN MUSEUMSBAUTEN. I. HAUPTGESCHOSS

die deutschen und vorderasiatischen Sammlungen flankiert wird. Zwischen diesen liegt ein rechteckiger, nach dem Wasser mit einer Säulenhalle abgeschlossener Hof, von Messel das Forum genannt. Einen Maassstab für die Abmessungen des Grundrisses giebt ein Vergleich des Neuen Museums mit dem Altarraum des Deutschen Museums, der fast die halbe Grundfläche jenes Hauses deckt. Ihm gliedern sich beiderseits zwei grosse Säle an, von denen der eine zur Aufstellung der Architekturteile kleinasiatischer Hellenenbauten dienen, der andere Kunstwerke aus Milet aufnehmen soll. Der linke Flügelbau, der zunächst ausgeführt werden soll, wird der Nachfolger bei den Museumsbauten, Stadtbaurat Ludwig Hoffmann, doch vor Änderungen nicht zurückschrecken dürfen, in denen Messel selbst nur Verbesserungen gesehen haben würde. Das Gefühl der Pietät wird ihm Messels Ausspruch in Erinnerung bringen, nach dem er selbst noch die Zeit von zwei Jahren für sich beanspruchte, um die jetzt vorliegenden Pläne baureif zu machen. Die Durcharbeitung des Projektes, die Messel — als er sein Schicksal erkannt hatte — nur Ludwig Hoffmann oder Gabriel Seidl übertragen sehen wollte, wird da einzusetzen haben, wo der Grundriss Unklarheiten aufweist und wo die

Plangestaltung mit der Aussenarchitektur in Widerspruch steht, die als genialer Wurf in ihrer Einheitlichkeit erhalten werden muss. Messel ging bei der Bearbeitung des Grundrisses von den Prinzipien der modernen Ausstellungstechnik aus, die das Museum nicht mehr als Magazin für Bilder und Skulpturen betrachtet, sondern auf Raumwirkungen abzielt und die Bedeutung wertvoller Einzelstücke dadurch hervorzuheben sucht, dass das Kunstwerk mit dem Raumensemble in Beziehung gesetzt wird. Vielleicht ist er bei der Durchführung dieser Grundsätze, mit denen Bode bei der Einrichtung des Kaiser Friedrich-Museums feine und einheitliche Wirkungen zu erzielen wusste, in manchen Einzelheiten schon zu weit gegangen. Der Grundriss zeigt zum Beispiel in den Abmessungen des Vestibüls, der Garderobe und der Haupttreppe eine unerwartete Engräumigkeit, wo doch die Würde des Hauses dem Baumeister die Maasszahlen des Grundrisses diktieren müsste. In andern Teilen ist eine Vorliebe für malerische Raumgruppierungen zu bemerken, die vielleicht in Erinnerung an des Freundes eigene Schöpfung des Märkischen Museums entstanden ist, aber mit der klassisch strengen Säulen- und Pilasterarchitektur der Fronten in Widerspruch steht. Auch die Grundrissbildung des mittleren Altarraumes und der rückwärts sich angliedernden Verwaltungsgebäude wird noch einer sorgsamen Prüfung und Durcharbeitung bedürfen. Die übermässig grossen Abmessungen des Raumes für den pergamenischen Altar scheinen der architektonischen Interieurwirkung nicht günstig und das Gigantische des Maassstabes könnte dem Figurenfries leicht nachteilig werden. Die wissenschaftliche und künstlerische Bedeutung, die dieses Hauptstück der Berliner Antikensammlung zum Mittelpunkt der Museumsanlagen werden liess, erfordert eine Aufstellung, die dem Eintretenden diese Werte bewusst werden lässt. Man wird daher mit Vorteil den Blick auf die Altarstufen frei halten, was vielleicht durch Einziehen der Säulenvorhalle und durch Aufgeben der komplizierten Treppenführung, die eine Raumübersicht erst auf den obersten Stufen gestattet, erreicht werden könnte. Die Wirkungen, die dem Altarbau bei der ursprünglichen Aufstellung unter freiem Himmel zu eigen waren, wo der Figurenfries für den Fernblick das Schattenspiel der



ALFRED MESSEL, ENTWURF FÜR DIE NEUEN MUSEUMSBAUTEN. DER HOF

Rustikaquaderung ersetzte, können freilich im Innenraum nicht erzielt werden. Denn die Dimensionen des Denkmals von 28,5 × 31,5 m schliessen die Möglichkeit einer Gesamtübersicht aus; an ihre Stelle tritt die Nahbetrachtung. Für das Stadttor von Milet, ein architektonisches Schaustück, dessen Details dieser Nahbetrachtung kein nachhaltiges Interesse zu bieten vermögen, wäre darum vielleicht eine Freilichtaufstellung in Erwägung zu ziehen, um so eher als die Abmessungen dieser Architektur mit 27 m Breite und 16 m Höhe einen kastenartigen Ausstellungsraum von der Höhe etwa eines vierstöckigen Hauses erfordern würden. In Verbindung damit würde sich auch für die Architektur der rückwärtigen Baugruppe vom Wasser aus und für den Anschluss dieser Gebäudeteile an das Halbrund der Nationalgalerie eine günstigere Lösung ergeben. Auf der an den Kupfergraben grenzenden Seite könnte die Bedeutung der für ein Kunstsammlungshaus besonders glücklichen insularen Lage noch gesteigert werden, wenn durch Regulierung der Kaianlagen die strenge Säulenfront hinter deren niedrigem Flügelbau die glatte, flächig gegliederte Wand des Neuen Museums emporsteigt, mit dem grachtartig erweiterten Wasser in Beziehung gesetzt würde.

Die Entscheidung dieser noch ungelösten Fragen des Grundrissproblems ist der bewährten Kraft Ludwig Hoffmanns anvertraut, dessen endgültiges Projekt die Generalverwaltung der Museen später der Öffentlichkeit unterbreiten wird. Seine Aufgabe ist es, Unzulänglichkeiten des Grundrisses zu beseitigen, ohne dass dabei die Ausführungsmöglichkeiten des Messelschen Fassadenprojektes beeinträchtigt werden. Denn das letzte Werk Messels stellt eine künstlerische Tat ersten Ranges dar. Es wurzelt tief im Boden der Tradition und trägt wahrhaft klassischen Charakter. Die ständig wachsende Ausdruckskraft dieses Architekten gelangte schliesslich zur Bevorzugung der einfachsten architektonischen Formen. Die Grösse des Eindruckes beruht auf der Klarheit der Linienführung und ist ganz auf die Wirkung der Proportion eingestellt. In der Säulenarchitektur der Front klingt die Note des Brandenburger Tores an, dessen Proportionen diesem Bau den Maassstab geliefert haben. Die dorischen Dreiviertelsäulen, die der Museumsfront wuchtigen Rhythmus geben und der Fassadenkomposition zum Leitmotiv werden, haben mit denen des Brandenburger Tores gleiche Abmessung. Es ist Alfred Messel, dem die Profanarchitektur die Erfindung und Entwicklung neuer Typen verdankt, gelungen, in seinem Projekt für das Deutsche Museum auch der Monumentalarchitektur eine Form zu geben, die den Ausdruck einer neuen Zeit offenbart.



ALFRED MESSEL, DIE NEUEN MUSEUMSBAUTEN. GESAMTANSICHT VOM KUPFERGRABEN



FRANZ VON LENBACH, HOHLWEG — BESITZER: GRAF KALCKREUTH

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN BREMEN

VON E. WALDMANN

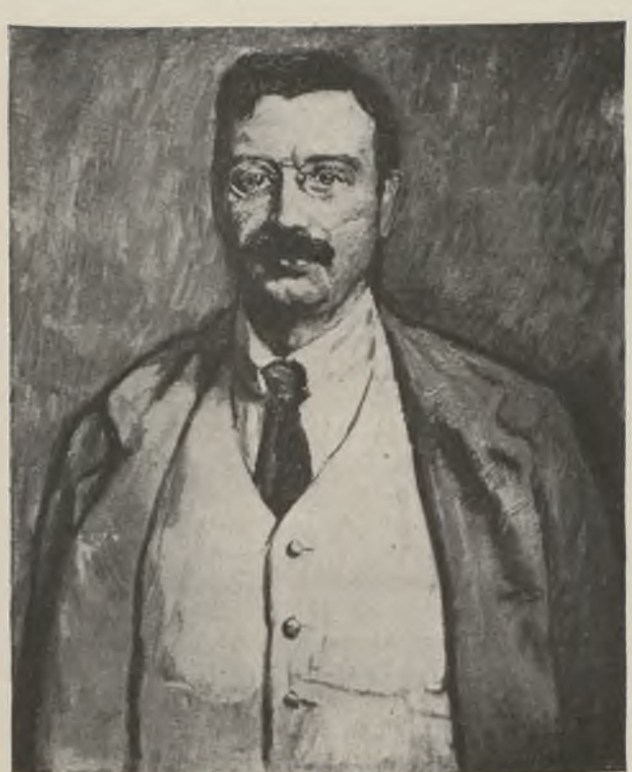


GUSTAVE COURBET, BLUMENSTILLEBEN

In der *Bremer Kunsthalle* wurde am 1. Februar für die Dauer von acht Wochen eine grosse internationale Kunstausstellung eröffnet. Selbstverständlich werden nicht ausschliesslich unbekannte Werke gezeigt, sondern manche, deren man sich von früheren Ausstellungen her erinnert. Diese sollen uns hier nicht beschäftigen, dafür aber einige bisher wenig gesehene Bilder der grossen Meister des neunzehnten Jahrhunderts.

Im Mittelpunkt des Interesses steht unter den Franzosen diesmal Courbet. Mehr als ein Dutzend Werke seiner Hand sind vereinigt; als frühestes das grosse Halali (das Rehbock-Halali) aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre, das die Hauptwand eines grossen Saales ziert und den Nachweis seiner Monumentalität führt. Ein paar Jahre später sind einige Halbfiguren entstanden, ein „Mädchen mit Zicklein" und ein lesendes Mädchen unter einem Baume, ein Brustbild. Die beiden Arbeiten gehören der Epoche der „Demoiselles au bord de la Seine" an; das lesende Mädchen, ein herrliches Stück Malerei von wundervollem Gefühl, bezeichnet Courbets Hinwendung zum Licht, zugleich zu jener glänzenden Schönheit der Materie, auf die sich dann Renoir in den siebziger Jahren so innig eingelassen hat. Aus dem Anfang der sechziger Jahre stammt der Rückenakt eines im Walde an einem Wässerchen sitzenden Mädchens mit einer dunklen Rose im Haar. Die Figur ist sehr zart

gezeichnet, und die malerische Behandlung von jener feinen Geschlossenheit, die dem mächtigen Maler der „Baigneuses" und der „Source" eigentlich nicht so sehr geläufig war, wie vielmehr Corot. Courbet und Corot waren damals des öfteren in ihrer Arbeit zusammen. – Von der Stillebenserie des Jahres 1863, die in Saintes entstand, sind die berühmten „Magnolias" (ehemals bei P. A. B. Widener in Philadelphia) aus Bremer Privatbesitz ausgestellt; die „Cacteen und Tulpen" fanden gleich am ersten Tag der Ausstellung einen Liebhaber, und da auch der berühmte Kirschenzweig in hiesigem Besitz ist, nennt Bremen jetzt eine herrliche Trinität von Stilleben Courbets sein eigen. – Prachtvoll in der Malerei, wenn auch nicht bildmässig geschlossen, ist eine Aktstudie zur liegenden Psyche des „Venus und Psyche"-bildes von 1863, eine souveräne Darstellung eines ungeheuer lebendigen Halbaktes. – Im Laufe dieses Jahrzehntes wird Courbet immer heller, Pleinairprobleme und Lichtprobleme beschäftigen ihn in neuem Sinne (das „Enterrement" und die „Lutteurs" sind ja eigentlich keine Pleinairbilder), und diesen intimeren Studien verdankt ein Bild, der „Knabe im Walde" sein Dasein, ein sehr merkwürdiges und für Courbet in den impressionistischen Tendenzen etwas ungewöhnliches Werk von erstem Range. Aus den letzten Lebensjahren des Künstlers stammt das Brustbild des Mr. Bordet, eines schönen langbärtigen Südfranzosen, (schwarzes Haar, braunrotes Inkarnat, weisser Anzug, grauer Hintergrund),



RUDOLF TEWES, BILDNIS DES HERRN DR. BONER



AUG. RENOIR, MADAME CHOCQUET

eines Courbetfreundes, der im Jahre 1870, wo er gemalt wurde, sich die „femme au perroquet" für 15000 Frs. kaufte.

Die Gruppe der Impressionisten ist durch Manet, Monet, Renoir, Pissarro und Sisley vertreten. Manets „Skating" und ein frühes Fischstilleben sind bekannt genug, um sich mit einer Erwähnung begnügen zu können. Von Claude Monet sind einige sehr schöne Parkbilder aus dem Anfang der achtziger Jahre ausgestellt, eins mit einem leuchtenden Geranienbeet vorn und einigen Menschen unter den Bäumen des Hintergrundes, und ein anderes in einer gelbgrünen Harmonie. Hier ist Monet sehr glücklich gewesen, er hat noch mehr Sinn für Struktur als in manchen späten, ganz dunstigen Bildern und auch mehr Sinn für Ton und Valeur. Von Renoir sieht man, ausser einer Reihe von Stilleben, zwei Arbeiten etwa um 1882, aus jener blauen Periode, die auf die sogenannte Emailleperiode folgte, einen Frauenkopf und ein kleines Damenbildnis in ganzer Figur, Mme. Chocquet, mit dem Rücken gegen ein offenes Fenster gelehnt, ein Bild in Blau, Grün und Rosa von bezauberndem Lichtspiel, mit Fröhlichkeit und Zärtlichkeit geschaffen. – Der Hauptakzent in der Impressionistengruppe liegt aber diesmal auf Camille Pissarro. Man ist gewohnt – vielleicht unter dem Einfluss von Georges Moores „Erinnerungen an die Impressionisten" – ihn als einen Nachläufer Claude Monets anzusehen. Er ist aber mehr als dies. Aus dem Anfang der siebziger Jahre sehen wir eine kleine Landschaft aus Argenteuil, sehr

weich im Ton, aber fest in der Struktur, aus der Mitte und dem Ende desselben Jahrzehnts einige Figurenbilder in graublauem Ton mit dem Modell père Mélon; dann ein paar Jahr später Figurenbilder in neoimpressionistischer Technik, zum Beispiel ein sehr schönes kleines von 1883 und ein grosses, nicht ganz so geglücktes von 1886, „Apfelernte". Unter den späteren, in dem letzten Jahrzehnt Pissarros entstandenen Landschaften sei eine „Wiese bei Moret" erwähnt, ein sehr inniges Bild; ferner eine Stadtansicht aus Rouen (1896), sehr kühl und trocken, aber voll Qualität, und endlich eine Seinelandschaft bei Schnee von 1902. Interessant, aber nicht sehr gut, ist ein Cézannebildnis von der Hand Pissarros. — Sperl und Zimmermann sind mit Arbeiten, die man gelegentlich auch sonst schon gesehen hat, repräsentiert. Albert von Keller ist ein Sonderkabinet eingeräumt, in dem seine Entwicklung seit 1868 aufgezeigt wird. Eine Überraschung bietet Lenbach. Zunächst lernt man hier eine Anzahl seiner frühen Landschaften aus Kalckreuthschem Besitz kennen, von denen einige wirklich ganz ausgezeichnet sind, schlicht und fein. Einige, bei weitem nicht alle; denn manchmal sieht man auch in diesen kleinen Bildern, die dem Schackschen Hirtenknaben nahe stehen, jenes merkwürdige, zunächst frappierende Etwas, dass sich dann im Laufe der Zeit immer klarer herausgestaltet, jenen kecken Kobold, vor dem dann der



MAX LIEBERMANN, SCHAFHERDE — BESITZER: E. H. KALKMANN, HAMBURG

Cézanne selbst fehlt ganz, von van Gogh sieht man eine starke Gebirgslandschaft. Gauguin ist mit drei Bildern da. Sein Hauptgebiet war ja zweifellos nicht die Landschaft; aber ich glaube nicht, dass er überhaupt bessere Bilder gemalt hat, als die hier ausgestellte Ansicht eines Dorfes in der Bretagne von 1884.

Wenn man mit einem Worte noch Chassériau erwähnt, von dem ein sehr gediegnes Damenbildnis aus den dreissiger Jahren ausgestellt ist, sowie eine Reihe von guten Porträtzeichnungen, kann man sich den Deutschen zuwenden. Hier stehen die Münchner der siebziger Jahre im Mittelpunkt. Diez, Leibl, Trübner (mit einer schönen Anzahl von Bildern, zirka 1873—1875, sowie neueren Landschaften). Theodor Alt, Schuch, gute Münchner Geist, der Leibl und die Seinen beherrschte, schliesslich die Waffen strecken musste: den etwas unseriösen Geist des schnell Fertigen. Dann aber stehen neben den guten frühen Landschaften auch vortreffliche Bildnisse, und das Doppelporträt von Professor von Hessling mit seinem Sohne reicht dicht heran an Hans v. Marées, so tief ist es im Ausdruck und von so grosser Art des Sehens. — Klinger stellt das Bildnis einer Dame aus, die schlecht im Raum steht und als Malerei unangenehm ist, dafür aber schöne klare Modellierung aufweist.

Beim Thema guter Bildnisse darf ich den alten Düsseldorfer E. von Leutze (den Maler des grossen „Washington crossing the Delaware") nicht unerwähnt

lassen. Von seiner Hand sieht man zwei mächtig aufgefasste Porträte, einen Künstler und einen Offizier, aus der Mitte des Jahrhunderts von durchaus trefflicher Malerei.

Auch Max Liebermann ist in ungewöhnlicher Weise repräsentiert. Neben einigen neueren Arbeiten, wie Strandbildern, einer Judengasse und dem Wettrennbilde, sind vorwiegend ältere Werke ausgestellt, zum Teil aus Hamburger und Frankfurter Privatbesitz. Sieht man die Reihe durch, so erstaunt man wieder einmal über den Reichtum dieser Persönlichkeit. Auf die dunkle holländische Lotsenstube von 1874 folgen ganz helle holländische Dorfansichten von erstaunlicher Raumgrösse. Im Jahre 1879 malt er die tieftonige „Mutter mit dem Kinde“, im folgenden Jahre dann den lieblichen Dorfweiher in Dachau, der in Einzelheiten gewisse Verwandtschaft mit Sperl zeigt, aber doch unverfälschter Liebermann ist. Aus demselben Jahre stammt die wunderbar feine, emailleartige Strasse in Zandvoort, und der Fleischerladen mit seiner unerhörten Harmonie in dem Dreiklang Schwarz — Rot — Gelb (der in den neuesten Arbeiten, der Judengasse zum Beispiel, dann in merkwürdiger Variation wiederkommt). So ist es immer bei Liebermann: jedes Motiv erschöpft er nach seinen Möglichkeiten so sehr, dass man, weil man aus einem Jahre etwa nur Strandbilder kennt, einen Augenblick meint, er male überhaupt nichts anderes. Hat man aber den Abstand von einigen Jahren gewonnen, so fühlt man den unermesslichen Besitz eines Mannes, der alle Taschen voll hat. Dabei ist der Künstler über sechzig Jahre alt; man prophezeit ihm ein Tizianisches Leben.


CAMILLE PISSARRO, BÄUERINNEN

Von der jüngeren Generation muss man eigentlich nur Rudolf Tewes (Bremen — Paris) nennen. Ausser einigen sehr gross und stark gesehenen und sehr ernst gemalten Bildnissen stellt er eine Wasserlandschaft aus, die durch eine Vereinigung von Impression und klarem, festen Bau etwas seltsam Bezwingendes hat.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Unter den Linden, im Hotel Adlon, hat *Charles de Burlet* einen kleinen Salon für alte Graphik eröffnet. Es ist diese Gründung durchaus zu begrüssen, weil sie wirklich eine Lücke füllt, weil jede Propaganda für edle Graphik willkommen geheissen werden muss und weil die Haltung dieses Unternehmens das Allerbeste verspricht. Was bisher in den Auslagen gezeigt wurde und was die Mappen enthalten, ist bedeutend und merkwürdig. Man trifft, zum Beispiel, manches der wertvollen Blätter wieder, die in der berühmt gewordenen Auktion der Sammlung Lanna im vorigen Sommer bei Gutekunst versteigert worden sind. Einen sehr schön erhaltenen Dürerdruck aus dieser Sammlung bilden wir ab. Einen besonderen Hinweis verdient die Einrichtung des Ausstellungs- und Verkaufsraumes durch Herm. Muthesius. Dieser Architekt hat mit relativ einfachen Mitteln den vielleicht geschmackvollsten Laden in Berlin zu schaffen verstanden, einen Raum, dessen Intimität den Genuss der feinen alten Graphik in schönster Weise fördert. —

Es ist von zwei Ausstellungen bei *Paul Cassirer* zu berichten. Auf der ersten bekräftigte Beckmann, dass er Romantiker mit einem auf Delacroix weisenden Ehrgeiz ist, aber noch längst nicht klar in sich selbst.

Was eine unklare, unreine und unruhige Malerei dann zur Folge hat. Es ist viel zarte und kühn poetisierende Begabung in Beckmann. In dem Bild des Künstlers und seiner Frau ist auch schon viel gute Malerei; und es ist fast ergreifend, wie die beiden jungen Menschen sehnsuchtsvoll blass aus dem Bilde herausblicken. In jedem Werk Beckmanns ist ein lebendiger Punkt, etwas unmittelbar Gefühltes. Nur zerflattert dieses Grundgefühl dann immer noch im Ungefähr. — Gefestigt tritt Theo von Brokhusen hervor. Neben Trockenheit und Härte ist in seinem zwischen den Polen Liebermann und van Gogh selbständig sich entwickelnden Talent auch Fülle und sinnliche Wahrheit. Er weiss trotz tendenzvoller Vereinfachungen und trotz einer noch zu absichtlichen Malweise, sehr fein zu differenzieren, weiss die Natur zu stilisieren, ohne irgendwie kunstgewerblich zu werden und kann geistreich sein innerhalb einer objektiv gerichteten Kunstabsicht. Es bildet sich in Brockhusen langsam ein guter, zuverlässiger Maler der märkischen Landschaft heran. — Richard Dreher wirkte mit seinen Arbeiten aus Italien bei weitem nicht so schlagend wie mit seinen ersten kleinen Elbebildern in der Sezession. Nach den Resultaten zu urteilen war es nicht eben weise, das junge Talent mit einem Villa Romanapreis nach dem Süden zu schicken. Paris wäre für Dreher wahrscheinlich wertvoller gewesen als Florenz. — Von den Arbeiten Heinrich Nauens ist es am besten nicht zu sprechen. Es fehlt ihnen an Ernst und Hingabe und darum scheinbar auch an Talent. — Julie Wolfthorn dagegen nötigte mit einigen kleinen Bildern, wie immer wenn man ihr begegnet, zum Respekt vor dem Fleiss, der Klugheit und Aufrichtigkeit ihres Frauenwollens. —

In der zweiten Ausstellung treten Max Slevogt und Robert Breyer wieder als ganz ernste, ganz männliche Künstler hervor. Slevogts Landschaften sind ein mächtiges Ringen mit der Malmaterie um letzte Ausdrucksmöglichkeit. Man sieht das Ringen, bemerkt es oft sogar peinlich; aber immer leuchtet dahinter auch das tief erlebte Naturgefühl morgenfrisch oder abendstill, herbstlich kühl oder sommerlich heiss, friedevoll oder mit zuckend brennenden Abendhimmeln hervor; immer geht durch diese Natur der Atem des Kosmischen. Diese Landschaften sind nicht dem ersten Blick als Werke Slevogts kenntlich; er hat noch keine Malkonvention wie etwa Liebermann, hat nicht, wie dieser, eine bestimmte Palette und nicht eine erprobte Skala, auf der sich alle Naturmelodien spielen lassen. Er sucht diese Konvention, die Tradition ihm nicht erwerben hilft, in jedem Bild von neuem; er ringt oft geradezu verzweifelt um die seinem Naturgefühl entsprechende Kunstform. Und wird eben dadurch zum Skizzisten. Aber es gehört ihm dann ganz zu eigen, wo es ihm glückt, Naturempfindung restlos in Malerei zu übersetzen. — Robert Breyer ist weniger stürmisch und gefühlsstark. Aber auch er ist von einem unbedingten Kunsternst erfüllt. Sein grosses Blumenstilleben ist eine seltene, bemerkenswerte Leistung; und in kleineren Stilleben ist hier und da jene geschmackvolle Richtigkeit, die das absolute Kunstwerk kennzeichnet. Manches in seiner nature morte scheint zu absichtlich gestellt, zu kunstmässig arrangiert; immer aber bleibt das Objekt ihm doch nur ein Vorwand, um gute Malerei zu machen. Er ist ein wahrer Künstler, weil er die Musik nicht in der Natur sucht, sondern sie in sich hat, im Auge, im Handgelenk, im Herzen und weil auch er die Natur mit Hilfe dieser Musik in einem neuen und höheren Sinne wahr zu machen versteht. — Neben diesen beiden Künstlern hatten die andern Aussteller es schwer sich zu behaupten. Linde-Walther hat seinen sicheren Besitz aufgegeben, um in Frankreich koloristisch zu experimentieren. Das ist ein edler Ehrgeiz; doch ist es zurzeit auch noch nicht mehr. Klein-Diepold ist im wesentlichen noch



CLAUDE MONET, GARTENBILD

zu abhängig vom Farbenphänomen, wie es sich auf holländischen Blumenfeldern zum Beispiel offenbart, das heisst also vom zufälligen Gegenstand; und auch Fritz Rhein ist immer noch zu nahe am Gegenstand, zu sehr Vedutenmaler, trotzdem er von Jahr zu Jahr freier und feiner wird. Er hat vielleicht nie Besseres gemacht als die jetzt ausgestellte „Gärtnerei", die ebenso geistreich komponiert wie reinlich gemalt ist. Etwas weniger noch, etwas mehr Beschränkung aufs Wesentliche, und es wäre ein wahrhaft heiteres und reines Kunstwerk entstanden. –

Die Ausstellung amerikanischer Kunst in der *Akademie der Künste* giebt nur zu wenigen Worten Anlass. Unter den Ausstellungen, die der Präsident A. Kampf in den letzten Jahren mit glücklichstem Unternehmungsgeist, wenn auch mit allzuklugem Ausweichen vor modernen Aufgaben, ins Leben gerufen hat, um der Akademie der Künste neuen Glanz zu verleihen, ist diese Ausstellung die schwächste. Diese Ausstellung als Austauschwert gegenüber der schlecht organisierten Ausstellung deutscher Kunst in Amerika: das kann die Beziehungen der beiden Völker nur verschlechtern. Amerika hat noch keine Kunst, die man in der Fremde zeigen dürfte; seine Künstler sind allesamt noch Lehrlinge. Lehrlinge Europas, wie es in einem so jungen Kolonialland nicht anders sein kann. Man begegnet vor den Bildern der Amerikaner darum allen möglichen europäischen Schuleinflüssen, aus Düsseldorf und München, aus Paris und London; und man sieht andererseits auf Schritt und Tritt, wie stark die von amerikanischen Kapitalisten so sehr begehrte französische Impressionistenkunst auf die heimischen Künstler abfärbt. Man trifft eine Unmenge falscher Monets und Renoirs, Corots, Lépines, Rousseaus, Millets usw. Und sogar falsche Whistlers. Man denkt in den Ausstellungssälen an Fontainebleau und an die Präraffaeliten; aber doch glaubt man dann immer auch nur in einer der Sommerausstellungen am Lehrter Bahnhof zu sein. Genau so ist das Gesamtniveau. Viel feminine englische Sentimentalität, viel gründlicher deutscher Dilettantismus, und viel photographischer, nationalitätsloser „Naturalismus". Und dann noch eine süssliche Romantik, die sich seltsam genug im Lande der klirrenden Industriearbeit ausnimmt. Die Ausstellung könnte bei alledem wertvoller sein, wenn Whistler, der jetzt merkwürdig seelenlos und abgeblasst wirkt, mit seinen besten Werken vertreten wäre, wenn von Gari Melchers, der sich jetzt selbst diskreditiert, die Arbeiten der besten Zeit gesammelt worden wären, und wenn Sargents kosmopolitisches Virtuosentum in einem besonderen Kabinet klug zur Geltung gebracht worden wäre. Mit wirklicher Kunstfreude grüsst man jetzt eigentlich nur Einen: Frank Duveneck, den Diezschüler, der zwar altmeisterlich und Leiblisch malt, aber der das Eigentliche der Malerei erkannt hat und malen kann. Daneben sprechen Pennells Radierungen an, wenn auch, mehr als man selbst gewahr wird, des Gegenstandes wegen; und man merkt sich noch ein paar Künstler, wie den an französischer Kunst orientierten Robert W. Vonnoh, den Duveneckschüler Joseph de Camp, der etwas wie ein amerikanischer R. Weise ist, den gewissenhaft und münchnerisch geschmackvoll arbeitenden William M. Chase, den mit Dänenwitz und Dänenfeinheit arbeitenden Emil Carlsen, den in Paris gebildeten Mc. Cameron, der, wahrscheinlich unter dem Einfluss Zolas, seine Absinthtrinker mit dem Behagen eines Baluschek malte, und den 1894 gestorbenen George Inness, der etwas wie ein amerikanischer Andreas Achenbach zu sein scheint.

K. S.



HONORÉ DAUMIER, DAS ERSTE AUFTRETEN, LITHOGRAPHIE

LEIPZIG

Im *Deutschen Buchgewerbehaus*, in den Räumen des Erdgeschosses, ist eine umfangreiche Kollektion von Arbeiten des in Berlin lebenden Künstlers *E. M. Lilien* ausgestellt, die zum grössten Teil die Zeichnungen zu den bei Westermann in Braunschweig erscheinenden „Büchern der Bibel" enthält. Also Bibelillustrationen; aber nicht von der langweiligen kraftlosen Art, wie sie zum Gebrauch für das christliche Haus in erheblicher Anzahl produziert werden, sondern durchaus originell in Auffassung und Zeichnung, ganz Ausdruck einer besonders gearteten, mit persönlicher Liebe für

das Buch der Bücher erfüllter Seele. Ihr ganz ausgeprägter zionistischer Charakter — Lilien ist galizischer Jude — tritt ohne weiteres zutage; als „Buchkunst" im engeren Sinn des Wortes gewählt, sind diese Illustrationen mit den reichen Umrahmungen und Leisten nicht ganz glücklich, da sie nur schlecht zu der typographischen Ausstattung passen.

Der obere Ausstellungsraum enthält eine reiche Ausstellung französischer Lithographien aus der Zeit der Romantik, die zum grössten Teil aus dem Besitze des bekannten Kulturhistorikers Eduard Fuchs stammen. Der Faustzyklus von Eug. Delacroix giebt vielleicht am besten einen Begriff davon, wie sehr diese Arbeiten als ganz freie künstlerische Schöpfungen einer spezifisch malerischen Kultur anzusehen sind. Die liebenswürdigen Familienszenen von Henry Monnier sind von ganz besonderem Reiz und lassen erkennen, wie wenig es eigentlich diesen Meistern der Karikatur darauf ankam, durch gegenständliche witzige Pointen die Beschauer zum Lachen zu bringen und wie sehr sie in Allem, was sie anpackten, reine Künstler blieben. Auch Gavarni, der „Raffael der Karikatur", denkt nie daran, durch Übertreibungen oder Grotesken zu wirken. Seine frühen Arbeiten, wie der Zyklus: La jeunesse de J. J. Rousseau, sind noch etwas kleinlich und unpersönlich; reifer sind die Blätter aus: Impressions de menage, bals masqués usw. Ganz besonders gut ist die Folge: La boîte aux lettres zu studieren; dann finden sich wundervolle Blätter aus „Les Lorettes" und vor allem aus: „Masques et visages" und „physionomies parisiennes", die den Meister vielleicht auf der höchsten Stufe seines Könnens zeigen. Ganz frei und mühelos sind diese Zeichnungen hingesetzt, direkt aus dem Leben genommen wie eine Studie von Menzel und dabei von einer unendlichen Delikatesse in jeder Linie. Der Vergleich mit den Leuten des Simplizissimus drängt sich bei allen diesen Karikaturisten der Romantik auf — nicht zu ihrem Schaden. Ed. de Beaumont gleicht Gavarni durch den liebenswürdigen Grundzug seines Wesens, im übrigen steht er ihm bedeutend nach. Ein Mann wie Poitevin wirkt nur durch groteske Übertreibung, die sehr „galanten" Arbeiten von Maurin sind mehr technisch interessant — es sind sehr frühe Chromolithographien — als künstlerisch wertvoll. Grandville gehört auch mehr zu den „Karikaturisten" im engeren Sinne des Wortes. Viel feiner und freier wirken dagegen die famosen politischen Karikaturen von Decamps und die witzige Serie der „Wagenfahrten" von Eugen Lami, die in schönen kolorierten Exemplaren ausgestellt sind. Am glänzendsten kommt jedoch Daumier zur Geltung, dessen künstlerische Entwicklung von den frühen Arbeiten für die „Caricature" bis zu den meisterhaften Blättern, die der Krieg 1870/71 veranlasst hat, zu verfolgen ist. Von den grossen Hauptblättern der dreissiger Jahre, den glänzenden Karikaturen auf Louis Philipp und auf die Mitglieder des Parlaments fehlt keines. Man schätzt gerade diese Arbeiten vielleicht gegenüber den allerdings unendlich viel unmittelbarer wirkenden Blättern der Spätzeit zu wenig, und doch sind sie von einer Tiefe und Kraft des Ausdrucks, die an Géricault gemahnt und so recht zum Bewusstsein bringt, wie sehr Daumier einen Künstler wie Gavarni als Persönlichkeit überragt. Die „Geschichte der Alten" wirkt immer unwiderstehlich, die zumeist in den vierziger Jahren entstandenen Blätter, die mit so viel herzlichem Humor das Leben der braven Bürgersleute, der Junggesellen usw. schildern, zeigen Daumier als liebenswürdigen Humoristen. Die landwirtschaftlichen Schilderungen — auf der Jagd,



HONORÉ DAUMIER, POLITISCHE KARIKATUR, LITHOGRAPHIE

die Bootsfahrer, die Badenden usw. —, die mit so wenig Mitteln immer das Wesentliche einer Stimmung auszudrücken vermögen, sind als Erzeugnisse graphischer Kunst ganz einzigartig; dann kommen die ganz impressionistischen Blätter der Spätzeit in denen mehr als in allen anderen das ungezähmte Temperament des Romantikers zum Ausdruck kommt. Joh. Schinnerer.

PARIS

Zwei bemerkenswerte Ausstellungen erheben sich gegenwärtig über das Durchschnittsniveau der Winterveranstaltungen. In der *Galerie Bernheim* hat Henri Matisse 62 Bilder und 25 Zeichnungen aus fünfzehn Arbeitsjahren zusammengetragen und in der *Galerie Druet* hat Jules Flandrin aus den vier letzten Jahren 81 Gemälde vereint. Jules Flandrin gehört jenen glücklich Begabten zu, die leicht die Welt erobern. Eine leicht gebende, produktive Kraft, ein Empfinden für Anmut und harmonische Konstruktion in Linien und Farben sind offensichtlich. Wir erkennen eine Neuwertung von Chardins köstlicher Saftigkeit und seiner stillen Raumpoesie; eine neue Anwendung Corotscher Blondheiten und finden die Helle und Reinheit impressionistischer Töne. Die Darstellungen russischer Tänzer und Tänzerinnen sind mehr als Ballettimpressionen; sie sind durch allgemein menschliche Empfindungen zu einer höheren Daseinsberechtigung emporgehoben und veredelt. Diese helle, frohe Weite fehlt im Salon Bernheim, wo drohend oft und oft bedrückend die Gemälde von Henri Matisse auf uns einwirken. Es ist nicht verwunderlich, dass Viele vor den heftigen Allüren zurückschrecken und aus dem Tumult dieser Linien und Farben den zu Einheiten strebenden Sinn nicht herauszulesen vermögen.


GAVARNI, LITHOGRAPHIE

Dem Kunstprogramm von Henri Matisse wurde auch in diesen Blättern vor einigen Monaten Raum gegeben. Man entnimmt daraus, dass Matisse in der bildenden Kunst einen Weg verfolgt, der den Bestrebungen der jüngeren Dichtergeneration parallel geht. Henri Matisse will Linien und Farben als unmittelbaren Ausdruck des Gefühls geben. Ein Bild von ihm ist ein Ausdruck seiner Reizsamkeit. Man sagt, seine Figuren sind verzeichnet; seine Farben sind schrill und heftig; es fehlt das Maass in den Linien wie in den Farben. Vielleicht. Aber die Linien und Farben entsprechen der Erregung seiner Seele, die heiss, auflohend, dumpf oder ein anderes Mal zuckend war. Um das zum Ausdruck zu bringen, ergiebt sich die Notwendigkeit, die Form einer Figur zu ändern, die eine Linie zu übertreiben und die andere zu unterdrücken. Im Bildnis will er den Charakter von hoher Würde zum Ausdruck bringen, der sich unter den Linien des Gesichtes verbirgt. Diesen unsichtbaren Charakter können wir nur mit dem Gefühl ahnen. Die Ahnungen dieses Gefühls setzt Matisse in Linien und Farben um. Unbestreitbar haben Matisse, Picasso und Bracque auf diesem Wege zuweilen überraschende Darstellungen geschaffen, in denen ein Gefühlseindruck mit stärkster Intensität wiedergegeben ist. Daneben aber stehen Leistungen, in denen man die Disziplin, das Maass und den Sinn für Einheit vermisst. Dann wirkt die Bizarrerie der Zeichnung und die Exzentrizität der Farben brutal. Die Linien verlieren ihre seelische Bedeutung und scheinen nur noch ornamentalen Wert zu haben, dem die Farbe als Hintergrund dient. Es ist leicht begreiflich, dass ein Künstler, der die ursprünglichste Einfalt des Geistes wieder sucht und aus ihr heraus Kunst schaffen will, sich in seinem Streben immer wieder in Irrtümer verstrickt. Man darf sie Ma-



J. H. FRAGONARD, RADIERUNG

AUSGESTELLT BEI CH. DE BURLET, BERLIN

tisse anmerken; aber man darf auch niemals den heiligen Ernst seines Strebens vergessen, für den man ihm viele Achtung schuldig ist. Er ist der anregendste Künstler der jüngeren Künstlergeneration, der heisseste Willensmensch, Einer, der unablässig an sich arbeitet und nach allen Seiten eine Saat ausstreut, deren Früchte die Zukunft reifen sehen wird. O. G.

MANNHEIM

Die *städtische Kunstsammlung* ist durch die Stiftung einiger Kunstfreunde in den Besitz des bekannten, 1867 gemalten Bildes von Edouard Manet „Erschiessung Kaiser Maximilians" gelangt.

HAMBURG

Die dritte graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes findet vom 1. Mai bis zum 30. Juni in der *Galerie Commeter* statt. Die Ausstellungsleitung setzt sich aus Leop. von Kalckreuth, A. Lichtwark, Max Klinger, Max Slevogt und W. Suhr jun. zusammen. Es soll bei Gelegenheit dieser Ausstellung wieder ein Preis an ein Mitglied verliehen werden. Er besteht in einem einjährigen Aufenthalt in der Villa Romana in Florenz und in einer Geldsumme von 2000 M., gültig vom 15. Nov. 1910 bis zum 14. Nov. 1911. Anmeldeformulare und Ausweise können in der Galerie Commetar eingefordert werden.

CHEMNITZ

Der *Kunstverein* hatte im Herbst eine Kunstausstellung veranstaltet, die von eingeladenen Künstlern beschickt worden war. Wie man hört sind von den ausgestellten Werken 64 Gemälde und Plastiken im Gesamtwert von 55 200 M. angekauft worden. Darunter für das Museum Arbeiten von Zügel, Bracht, Schramm-Zittau usw.

ROSTOCK

Für die *städtische Kunstsammlung* hat J. Kern einen in seiner knappen, übersichtlichen Sachlichkeit vortrefflichen Katalog geschrieben, dessen Art für Lokalsammlungen dieser Art Nachahmung verdient. Die Sammlung selbst hat Kern von dem allzu Unbeträchtlichen gereinigt und neu geordnet.

KÖNIGSBERG

Der Kunstverein giebt mit seinem Bericht für die Jahre 1906—1909 eine vortreffliche Meinung von seiner bisherigen Leistung und von der Energie seiner lokalen Kunstpolitik. Unter den Ankäufen für das Stadtmuseum sind folgende Werke: Corinth: Weiblicher Akt, Im Garten und Gott Bacchus; Kühl: Brücke in Dresden; Liebermann: Schulkinder; Menzel: Beschneiter Tannenbaum, Blick durch eine Thür und Trient; Trübner: Schloss Hemsbach; Köpping: Unbekannte Blume; Dettmann: Friesische Frauen, Abschied, Wäscherinnen am Gardasee und Blühende Gräber; Benno Becker: Die Ziegelei.



ALBRECHT DÜRER, BILDNIS ULRICH VARNBÜHLERS
ZWEIFARBIGER HOLZSCHNITT. AUSGESTELLT BEI CH. DE BURLET, BERLIN

HANNOVER.

Die Ausstellung des *Kunstvereins* beweist, dass das systematische Drängen der Jungen schliesslich den Sieg davonträgt. Früher waren die Säle mit unmöglichen Dingen gefüllt; jetzt hat man die Berliner Sezession, die Münchner Scholle und manchen trefflichen Künstler eingeladen und die Werke mit gutem Geschmack aufgestellt. Besonderes Lob verdient der Saal mit den Plastiken des Münchners Hahn. Von Max Liebermann ist der Kartoffelacker aus dem Jahre 1875 ausgestellt. Der Katalog nennt als Preis für das klassische Stück: 50000 Mk. R. B.

MÜNCHEN.

Im Kunstsalon von *Zimmermann* waren Bilder ausgestellt, die Erich Klossowski als „Versuche" bezeichnet. Man darf sagen, dass unter den vielen jungen Künstlern, die sich in Paris gebildet haben, Klossowski das Wesentliche des grossen französischen Stils nach der Seite der malerischen Rhythmik und Freiheit am sichersten erkannt hat und sich auf guten Wegen befindet, ihn am persönlichsten weiter zu entwickeln. Der Willen der Daumier und Delacroix, das Dramatische, das aus der Synthese Cézannes als Hang zum Dekorativen deutlich wird, entscheidet auch für Klossowski. Seine mitunter pastellmässig weichen Farben, unter denen mattes Rosa und Blau bestimmend sind, entbehren nicht, wo es not thut, des kräftigen Delacroix'schen Akzentes. Die Komposition, rhythmisch fehlerlos gegliedert, vereinigt das Dekorative mit dem Gesetzmässigen. Die kritische Analyse wird dem unleugbar grossen Talent Klossowskis die Aufgaben zuweisen, die Marées vorbehalten waren. U-B.

KÖLN

Die Masse der hiesigen Kunstdarbietungen überragte bei weitem eine Marées-Ausstellung im *Kunstverein* von ähnlicher, nur etwas reicherer Zusammenstellung wie die vorher in Frankfurt gezeigte: zumeist Werke aus Privatbesitz, vermehrt durch Darleihungen aus preussischem Staatsbesitz. A. F.

BERLIN.

Der *Kunstsalon Casper* hat in der Potsdamerstr. 19 in einem der wenigen noch erhaltenen altberliner Häuser sehr intime Ausstellungsräume mit Kollektionen von Friedrich Stahl, Apol, v. Gilsoul, Hans Herrmann, Mathieu, Skarbina, Vordermayer usw. eröffnet. Im alten Lokal in der Behrenstrasse wird eine Ausstellung des neu gegründeten „Senefelder Klubs" gezeigt. —

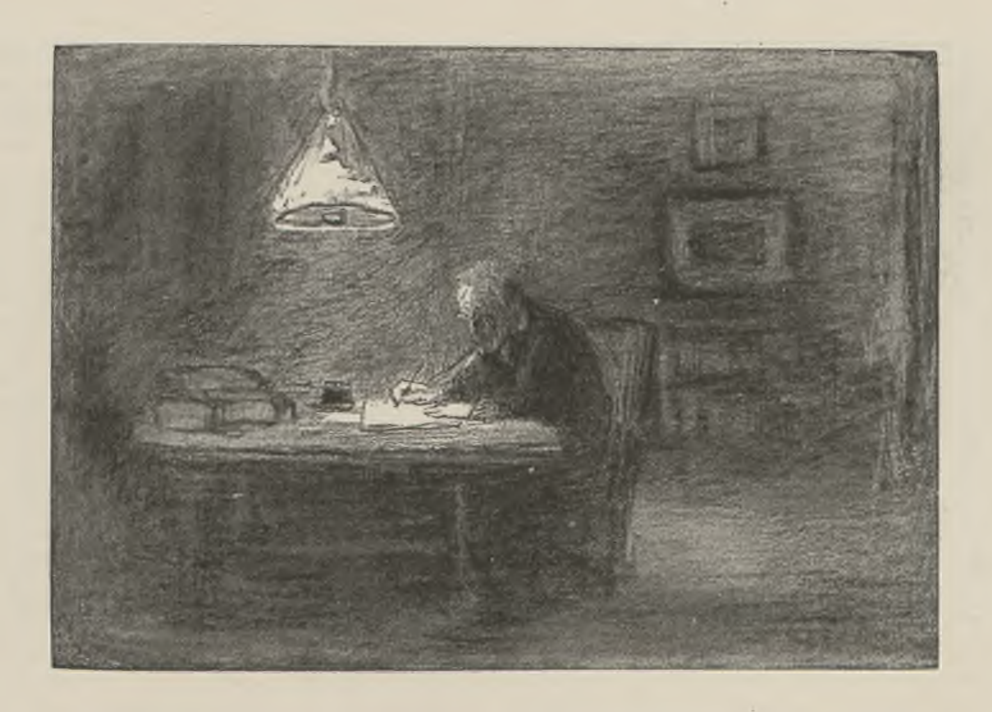
Im *Sezessionsgebäude* waren die Konkurrenzentwürfe für einen Monumentalbrunnen ausgestellt, den die in Argentinien lebenden Deutschen ihrer Hauptstadt schenken wollen. Die gut bemessenen Preise haben zu starker Beteiligung gelockt. Das Niveau erscheint, gegen die Ergebnisse früherer Konkurrenzen gehalten, entschieden erhöht. Man spürt vor allem den Einfluss der Hildebrandt- und Maillolschule, die Lehren der neuen Architektur und das Beispiel Gauls. Ausserordentliche Arbeiten waren aber nicht zu sehen. Die vier Preise erhielten Adolf Bredow, Stuttgart, Herm. Hosäus, Berlin, Heinr. Jobst, Darmstadt und Hugo Lederer, Berlin. Absolut überzeugend ist dieser Urteilsspruch nicht, denn er bevorzugt das anständig Konventionelle zu sehr. Das eigentliche Ausstellungsergebnis ist nach wie vor die Empfindung: wie viele Bildhauer rufen doch nach Aufträgen! —

Die Preisverteilung im Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen Bebauungsplan Gross-Berlins hat folgendes Ergebnis gehabt: einen Preis von 50 000 Mk. erhielten die Hochbahngesellschaft in Verein mit den Professoren Brix, Genzmer und der Architekt H. Jansen; einen Preis von 15 000 Mk. erhielten Ingenieur Petersen, Bruno Möhring und Rud. Eberstadt; den Preis von 10000 Mk. errangen die Firma Havestadt und Contag, Bruno Schmitz und Ingenieur Blum. Es wird von dieser Konkurrenz noch zu reden sein. — K. S.

AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN. Auf der Versteigerung der Sammlung Paul Helm bei *Amsler & Ruthardt* wurden u. a. folgende für die Stimmung des Marktes bemerkenswerten Preise erzielt: Daniel Chodowiecki: 12 Blatt zu Lessings Minna von Barnhelm, 150 M.; cabinet du peintre, 95 M.; Die Zelten im Tiergarten, 105 M. Fritz Boehle: Betender Bauer am Pflug, 105 M. E. M. Geyger: Darwinismus, 310 M. Jozef Israels: Spielende Kinder, 200 M.; Bild einer alten Frau, 195 M. Max Klinger: Opus I, 2700 M.; Opus II, 1050 M.; Opus III, 1190 M.; Mondnacht, 1500 M.; An die Schönheit 1835 M. Wilh. Leibl: Maler Sperl, 325 M. M. Liebermann: Badende Knaben, 205 M. A. Menzel: Die Mönche, 325 M., Radierversuche, 235 M. J. F. Millet: Aufbruch zur Arbeit, 315 M. Félicien Rops: Mädchen, 210 M. Whistler: Landschaft, 230 M. A. Zorn: Damenbildnis, 390 M. usw. An dem Ankauf beteiligten sich auch die Kupferstichkabinette von Berlin, Dresden und Leipzig.

Leipzig. Bei *C. G. Boerner* gab es vom 15. bis zum 19. März zwei Versteigerungen: 1) Die Stechow-Engelmannsche Dublettensammlung des radierten Werkes Daniel Chodowieckis und 2) eine Kupferstichsammlung alter Meister des XV. bis XVIII. Jahrhundert. Über den Erfolg, besonders der ersten Versteigerung, werden wir im nächsten Heft Mitteilung machen.



CHRONIK

Zu den Illustrationen des Schadow-Aufsatzes.



Die drei Federzeichnungen, die den Stutzer, den Offizier und die Kokette darstellen, hat Schadow mit vielen anderen in den dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts in sein Exemplar des Kupferwerkes von J. F. von Goez, „Die heutige sichtbare Körperwelt" (Augsburg 1785), auf den Rand der Tafeln gezeichnet, zum Zeitvertreib und weil die Mangelhaftigkeit der Tafeln — Charakterfiguren aus den verschiedenen Ständen — ihn reizte, „die dargestellten Gegenstände auf seine Art am Rande in Varianten zu behandeln". Das Buch kam aus dem Nachlass Schadows in den Besitz von Dr. H. H. Meier und mit dessen Bibliothek in die Bremer Kunsthalle. Vergleiche G. Pauli „Ein Buch mit Randzeichnungen Gottfried Schadows" im Jahrbuch der Bremischen Kunstsammlungen II (1909) S. 51 ff.

Am gleichen Orte wird die Aquarelle mit dem schlafenden Amor aufbewahrt, ein Stammbuchblatt mit Versen vom Jahre 1798, das Herr Philipp Sparkuhle der Sammlung geschenkt hat. Vermutlich reproduziert es ein verschollenes, auf der Ausstellung 1798 unter Glas und Rahmen gezeigtes Relief eines schlafenden Amors; sicher steht es in Beziehung zu einem von Eichens gestochenen Blatt, das einen allerdings in den Formen gestreckteren, etwas älteren, aber in der Haltung ganz ähnlichen schlafenden Amor darstellt mit dem Vermerke: Schadow del. Eichens sc. (Berlin, K. Kupferstichkabinet).

Die photographischen Vorlagen der Bremer Orignalien hat freundlicher Weise Herr Dr. E. Waldmann angefertigt.

Der Wirtshausgarten (Seite 343) ist nach einem Steindruck Schadows aufgenommen; er bildet den Teil einer grösseren, zu mehreren Darstellungen benutzten Platte, die bezeichnet ist: „Farnstädter 1831. G. Schadow". Farnstädt in Thüringen ist einer der Orte, wo die Schieferplatten für den Steindruck gebrochen werden. Ebenfalls nach einer Originallithographie ist die Frau mit dem Kind auf dem Arme (Seite 341); auf derselben Platte andere Studien und am oberen Rande Proben mit Wischer und Pinsel. H. M.

❀

Ludwig Hevesi † in Wien war vor allem ein Sachwalter des Neuen. Die Kunst rief, und in blinder Ehrfurcht folgte er, wohin sie immer wollte. Kein neuer Kunststurm fegte übers Land, dem er nicht ein Blättchen mitgegeben hätte. So half er der Kunst und sie half ihm, ohne dass sie einander je belästigt hätten; und das Publikum befand sich wohl dabei. Für das schwere Ding wusste Hevesi immer das leichte Wort zu finden. Das wirkte bei seinem besonderen Publikum mehr als der tiefste Ernst. So muss man ehrlich um diesen Kunstschriftsteller trauern, und es ist nicht einmal ein Trost, dass seine Gattung uns erhalten bleibt. L. P.



NEUE BÜCHER



Rübezahl. Illustriert von Max Slevogt.

Sindbad der Seefahrer. 33 Originallithographien von Max Slevogt.

Ali Baba und die vierzig Räuber. Improvisationen von Max Slevogt.

Robert Walser, Gedichte. Mit Radierungen von Karl Walser.

Don Quixote de la Mancha. Mit Radierungen von Karl Walser.

Leonce und Lena. Lustspiel von Georg Büchner. Mit Farbensteindrucken von Karl Walser.

Max Liebermann-Mappe. 7 Radierungen. Text von Oscar Bie

sämtliche im Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Die Aufgabe, auf eine gewisse Folge von Kunstpublikationen, die im Verlage dieser Zeitschrift erschienen sind, hinzuweisen, fällt in natürlicher Weise dem Herausgeber von „Kunst und Künstler“ zu, weil derselbe Sinn, der vor bald einem Jahrzehnt unsere Zeitschrift ins Leben rief, auch hinter den zu besprechenden Büchern steht. Es wäre gegen die idealen Interessen, die in diesen Blättern vertreten werden, gehandelt, wenn aus ängstlicher Scheu vor Missdeutung ein Hinweis auf Bücher unterbliebe, die in gewisser Weise als besondere Erscheinungen dastehen, die neben ihrem künstlerischen und literarischen Eigenwert prinzipielle Bedeutung haben, und die in ihrer Weise etwas von Dem ergänzen und fortsetzen, was in „Kunst und Künstler“ gethan wird. Besondere Erscheinungen auf dem Büchermarkt sind diese Werke des Verlages Bruno Cassirer, weil sie alle nur geplant worden sind, um den besten Künstlern Arbeitsgelegenheiten zu schaffen und um die Ideen guter moderner Kunst mit kluger Passioniertheit zu propagieren. Man sieht ein fruchtbares Verhältnis zwischen Verleger und Künstler, wie kaum sonstwo im heutigen Deutschland. Das neue deutsche Buchgewerbe hat sich zwar vielerorts in schönster Weise mit dem neuen Kunstgewerbe verbündet, was der Typographie und der Buchausstattung dann sehr zugute gekommen ist; der Verlag Bruno Cassirer aber hat sich der frei schaffenden Künstler angenommen, die bisher als Staffeleikünstler tatlos abseits standen und hat gehandelt wie jener Leipziger Verlag, der den jungen Menzel die Gelegenheit zur Illustrierung der Kuglerschen Geschichte Friedrichs des Grossen und damit zu einer genialen, unvergänglichen Künstlerthat schuf. Dass sich Slevogt den Deutschen als ein bedeutender Illustrator bekannt gemacht hat, als der prädestinierte Nachfolger Menzels, ist im wesentlichen der Initiative dieses Verlages zu danken. Illustrationswerke wie der Ali Baba oder der Sindbad sind durchaus bestimmt, trotz ihrer relativ niedrigen Auflagen, die deutsche Illustrationskunst zu reformieren und zu beleben; und ein Buch wie der von

Slevogt illustrierte Rübezahl schliesst sich ohne weiteres den klassischen deutschen Bilderbüchern der Richter, Speckter und Doré an. Was das sagen will kann nur ermessen, wer den Tiefstand unserer ganz und gar industrialisierten Illustrationskunst jemals empfunden hat. Bücher wie diese Slevogtschen sind ohne allen Zweifel wichtige Kulturmomente. Sie sind es nicht nur, weil sie etwas von der alten Dürerschen Illustrationskultur in ganz moderner Form wieder aufleben lassen, nicht nur, weil mit rechtem Spürsinn der wertvolle Künstler und für ihn die seine Phantasie in Bewegung setzenden Aufgaben gefunden sind, sondern auch, weil die Werte des Zeichners immer mit feinem Ingenium buchkünstlerisch ins rechte Licht gesetzt worden sind. Der Verlag dieser Bücher verfährt nach besonderen Prinzipien. Er hat sich nicht festgelegt auf das so leicht erstarrende und unsinnlich werdende Prinzip des modernen Kunstgewerbes, das sich in der sogenannten architektonischen Flächengestaltung erschöpft, sondern er sucht immer von Fall zu Fall die entsprechende Form. Dadurch wird die Arbeit natürlich ausserordentlich erschwert; aber es wird auch eine Variabilität erreicht, die dort von vornherein illusorisch ist, wo der Drucker im wesentlichen Arrangeur und Buchgestalter ist, und wo ein Künstler dann, zuguterletzt nur, als Umschlagzeichner dem Buche eine persönliche Note geben soll. Bücher wie diese Illustrationswerke des Verlages Bruno Cassirer machen die englische Zeitmode nicht mit. Sie weisen buchkünstlerisch vielmehr zurück auf die Traditionen deutscher Buchkunst aus dem Ende des achtzehnten und dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Und sie lassen sich anregen von der freien und gefälligen Repräsentation, wie man sie in den besten französischen Büchern findet. Hinzu kommt die Sorgfalt, die auf den Charakter der Reproduktionstechniken gelegt wird. Neben Slevogts illustrierten Büchern beweisen das auch die Werke, die dem feinen Illustratorentalent Karl Walsers Arbeitsgelegenheit gegeben haben. Dieser Künstler hat, zum Beispiel, einen Gedichtband seines Bruders Robert Walser illustriert, und es hat der Verlag dieses Buch dann kostbar gemacht indem er die Illustrationen als Originalradierungen in den Text hineindruckte. Dass bei einem solchem Bestreben, bei einem solchen Zusammenarbeiten mit Künstlern in dem nach immer neuen Arbeitsgelegenheiten für diese gesucht wird, die Grenzen des Artistischen hier und da berührt werden, lässt sich nicht wohl vermeiden. Es geschieht beispielsweise mit dem Don Quixote dieses Verlages, der eine schön gedruckte Originalausgabe aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ist, die Walser mit einem Einband versehen hat und der er eine Reihe tonschöner, romantisch dekorativer Radierungen aus Don Quixotes Abenteuerleben beigegeben hat. Ein interessanter Versuch, den Farbensteindruck der Illustration und dem repräsentativen Buch dienstbar zu machen, begegnet man dann in dem ebenfalls von Walser illustrativ bearbeiteten Büchnerschen Lustspiel „Leonce und Lena", das eben jetzt erscheint.

Zu den Büchern des Bruno Cassirerschen Verlages, die etwas Eigentümliches sind, gehört dann vor allem auch die Mappe mit sieben grossen Originalradierungen Max Liebermanns, zu denen Oscar Bie in seiner geistreichen beweglichen Weise einen begleitenden Text geschrieben hat. Die Art in dieser Weise wertvolle Originalradierungen für relativ niedrige Preise darzubieten, ist bemerkenswert; da das Prachtwerk aber ausserdem mit einer wirkungsvollen Umschlaglithographie mit einer Reihe von Lichtdrucken und mit den farbigen Liebermannschen Initialen geziert und da es typographisch mit ausserordentlicher Sorgfalt behandelt worden ist, so erhebt es sich zu einem wertvollen Dokument der Liebermannschen Kunst überhaupt. Über die einzelnen Werte dieser Mappe und der anderen, oben genannten Künstlerleistungen braucht bei dieser Gelegenheit nicht gesprochen zu werden. Es ist schon oft und bei verschiedenen Gelegenheiten von Liebermann, Walser, Slevogt und Corinth, — der durch seine selbstgeschmückten „Legenden" ebenfalls ein halber Illustrator geworden ist — die Rede gewesen. An dieser Stelle wo auf die wichtigen Neuerscheinungen des Buchmarktes regelmässig hingewiesen wird, sollte nur einmal auch kurz die Rede sein von der prinzipiell wichtigen Verbindung, die ein Verlag, der den Ehrgeiz der Leistung hat, mit unseren besten Künstlern fortgesetzt eingeht und von den Resultaten, die aus dieser Verbindung schon hervorgegangen sind. Denn der Umstand, dass der Verlag dieser Werke geschäftlich auch hinter „Kunst und Künstler" steht, ist schliesslich kein Grund, von diesen schönen und in ihrer Art ganz eigenartigen Werken nicht zu sprechen. Karl Scheffler

❊

Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen. Herausgegeben von Emil Schaeffer. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 13. Band. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart und Leipzig 1909.

Van Dycks kurzes Leben stand im Zeichen des Sieges und Erfolges. Der rastlos schaffende Rubensschüler, dessen Anpassungsfähigkeit so gross war, dass einzelne seiner Jugendwerke heute noch als Meisterschöpfungen von Rubens katalogisiert und gefeiert werden, verlässt Antwerpen, wo er neben jenem Grossen nur die undankbare Rolle des Zweiten spielen könnte und geht im Jahre 1621 nach Genua. Der kaum Zweiundzwanzigjährige wird zum Modemaler des Patriziats der grossen Handelsstadt. Noch grösser sollten die Ehrungen werden, die ihn 1632 am englischen Hofe erwarteten. Kurze Zeit ehe die Revolution der Stuartherrlichkeit ein blutiges Ende bereitete, stirbt der gefeierte Maler dieser Dynastie. Am 9. Dezember 1641 erliegt er seinem Lungenleiden. Der Einundvierzigjährige ist zur rechten Zeit gestorben. Er wäre im

Schema, in der Routine untergegangen, hätte sich, soweit seine Entwicklung Schlüsse zulässt, selbst kopiert. Mühelos war ihm das reiche Erbe vlämischer und venezianischer Tradition zugefallen, aber dem Reiche des Sichtbaren vermochte er nicht eine neue Provinz anzugliedern, nicht zu schöpfen aus dem eignen Empfinden, dem Selbsterlebten. Kultur, Eleganz, Geschmack sprechen aus seinen Bildnissen, aber weder Kraft noch Grösse. Er begnügt sich mit dem äussern Abbild einer vornehmen Gesellschaft. Was hinter den glatten Mienen, dem konventionellen Lächeln steckt, wie die Menschen sind, wenn man sie ihres äusseren Prunkes entkleidet: diese unbequeme Frage hat van Dyck sich nie gestellt. Mehr noch als seine Bildnisse lassen seine religiösen und mythologischen Kompositionen jenes leidenschaftliche Temperament vermissen, das bei einem Rubens hinreisst. Die van Dyck gezogenen Grenzen waren eng genug: ein Talent, kein Genie, sehr viel Geschicklichkeit, ein vollkommenes Beherrschen des Metiers — aber nichts Ursprüngliches. Diesem glänzenden Epigonen war aber gegeben, was manchem Grössern versagt ist: eine Wirksamkeit auf Jahrhunderte hinaus. Die englischen Bildnismaler des achtzehnten Jahrhunderts zehren von seinem Erbe so gut wie Lenbach.

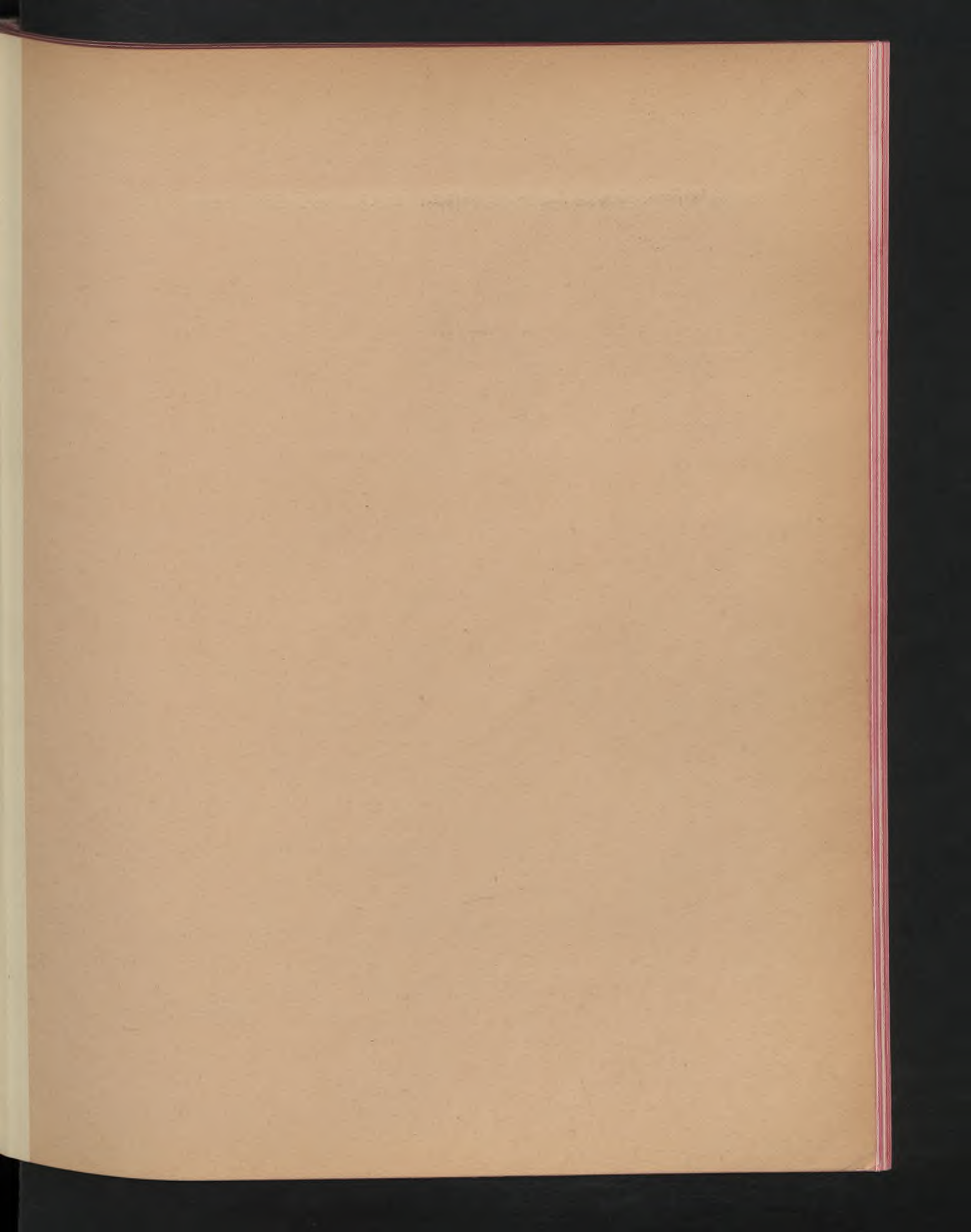
Mit dem vorliegenden 13. Band der Klassiker-Ausgaben ist dem Kunsthistoriker ein wertvolles Nachschlagebuch gegeben, dem Kunstfreunde eine ausgezeichnete Einführung in das Oeuvre des Malers. Schaeffers Einleitung giebt in knapp umrissenen Zügen ein sehr gutes Bild von van Dycks Leben, Wirken und von seiner Entwicklung.

Rosa Schapire.



SCHMIDT-REUTE, PORTRÄT — SAMML. ROTHERMUNDT

ACHTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





EDOUARD MANET, MÉRY LAURENT MIT HUND. PASTELL.



EDOUARD MANET

IN DER SAMMLUNG PELLERIN

VON

EMIL WALDMANN

Bei keinem der grossen französischen Maler des neunzehnten Jahrhunderts erfordert das Kennenlernen neuer Werke mehr Aufnahmefähigkeit als bei Manet. Wer Courbet einigermassen kennt ist vor grossen Überraschungen bei ihm sicher, und wer viel von Renoir gesehen hat findet vor jedem Bilde den Zusammenhang mit dem Gesamtoeuvre. Bei Manet ist es anders. Es giebt leidenschaftliche Bewunderer seiner Kunst, die eingestehen, vor jedem neuen Bilde wieder einen Hauch von Unnahbarkeit zu empfinden und erst langsam den Zugang zu ihm zu gewinnen — weil diese Kunst stets so neu wirkt. Daher ist das Bekanntwerden einer grossen geschlossenen Sammlung Manetscher Werke nicht nur ein Ereignis im Sinne eines Erlebnisses; sondern es bedeutet eine Gelegenheit zur Nachprüfung und Vertiefung des Urteils. Der Sammler A. Pellerin in Neuilly-Paris hat um die Mitte der neunziger Jahre angefangen, Werke von E. Manet zu kaufen. Damals war er kein Neuling mehr auf dem Gebiete des Bildersammelns; er besass eine ansehnliche Kollektion von Arbeiten aus der Barbizonschule. Im Laufe der Zeit aber hat er sich von ihnen wieder getrennt: auf die Dauer vertrug sich der Rest von Altmeisterlichem, das in ihnen steckt, nicht mit Manets „Contemporanité", und Manet war dann lange der Alleinherrscher in dem Hause von Neuilly — bis auch



EDOUARD MANET, MME. DU PATY. PASTELL

sein Ende nun kam und er verdrängt wurde von Cézanne, von dessen Hand Mr. Pellerin heute etwa hundert Arbeiten besitzt.*

Die weitaus grösste Zahl dieser Manets gehört dem letzten Jahrzehnt seines Lebens an, nur eins der grossen Bilder entstand vor dem Jahre 1870: das Frühstück im Atelier. Die erste Hälfte der siebenziger Jahre wird durch einige Hauptwerke des Impressionismus repräsentiert, die Mitte durch den sehr grossartigen und für den Meister etwas ungewöhnlichen Desboutin, die zweite Hälfte durch Nana und die anderen Frauen, sowie durch Bilder mit grossem Inhalt und kühnen Kompositionen des modernen Lebens, wie die „Eisbahn" und „Au cafe"; am Ende der Reihe steht die „Bar aux Folies-Bergère".

Der frühe Manet, der Manet der sechziger Jahre, der sich durch die „Olympia" und das „Déjeuner sur l'herbe" seinen Platz in der Welt erobert hatte und in dieser Richtung dann weiter Jahr für Jahr ein Meisterwerk nach dem anderen schuf, ist schon eine in sich geschlossene Persönlichkeit. Im Jahre 1869 etwa, wo das „Frühstück im Atelier" gemacht wurde, wo eine Reihe von Hauptwerken wie der „Pfeifer", der grüssende Matador, die Alabama-Marinen und das Zolabildnis schon fertig waren, wo die Gitarrespielerin und die „Femme au Perroquet" und endlich auch die letzte endgültige Fassung des Maximilianbildes im Atelier standen, damals konnte niemand sagen, wohin es weiter gehen würde und dass derselbe Mann, der hier eine letzte Vollendung erreicht zu haben schien, sechs Jahre später den Desboutin malen würde und dann die Nana.

Man wird Manet nie ganz erfassen, wenn man ihn ausschliesslich als Impressionisten oder gar als Begründer der Freilichtmalerei auffasst. Gewiss hat er Dinge gesehen wie ein Impressionist und er hat in späteren Jahren abwechselnd im Atelier und im Freien gemalt. Aber im Manet der sechziger Jahre steckt noch wenig Impressionismus. Das Déjeuner sur l'herbe ist noch kein Pleinairbild und die Marinen aus der Alabamazeit sind erst Anfänge. Dann aber, um 1870 herum, wird es Ernst. Die Landschaften in Oloron und Arcachon, die Strandbilder aus Boulogne, die Ansichten aus Bordeaux und die Wettrennbilder konnten nicht nur nebenher gemacht werden. Was Manet hier gesehen und erlebt hatte drängte zu einer Auseinandersetzung, und im Jahre 1874 ist er entschiedener Impressionist im Monetschen Sinne. Dass dies in vielen Fällen ein Opfer für ihn war, dass er kostbare Dinge eine Zeit lang „verlegt" hatte und nicht wieder finden konnte, lehrt ihn das Werk eines anderen: Renoir. Dessen „Loge" (1874) und der „Gartentisch" (1879) sind ebensosehr Meisterwerke wie Manets „Frühstück im Atelier", auch wenn man bedenkt, dass der Jüngere nicht ganz soviel riskieren musste. Zugleich aber ist jenes Neue darin: der grosse Stil der impressionistischen Figurenmalerei. Das hatte Manet in dieser Vollendung noch nicht bezwungen und es muss ihm manchmal unheimlich geworden sein

* Es ist übrigens keine vereinzelte Thatsache, dass sich Bilder der Barbizonschule nicht mit denen der Impressionisten vertragen: Mr. P. A. B. Widener in Philadelphia, der eine schöne Sammlung von Impressionisten besass, hat sie zugunsten der Landschafter von Fontainebleau wieder fortgegeben mit Ausnahme des herrlichen „Toten Torero" von Manet. Bilder sind anscheinend strenger als ihre Schöpfer: Daubigny hat Monet gesammelt, wie man weiss.



EDOUARD MANET, NANA. 1877



EDOUARD MANET, DIE BARKE (CLAUDE MONET). 1874

vor Renoir, dem Glücklicheren. Man sieht im Schaffen des späten Manet gelegentliche Versuche an ihn heranzukommen, an seine fröhliche Naivität; in der „Nana“ ist manches davon, auch in der „Promenade“. Ganz überwunden hat er ihn aber erst in der „Jeanne“. Vielleicht steht es nun auch mit diesen Dingen im Zusammenhang, dass Manet in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre mehr Sinn für das Weibliche in der Welt als bisher hat, „Une femme passa“ — denkt man und fürchtet. Aber der Mangel an Leichtsinn und die stahlharte Kraft, die von Anfang in ihm waren, haben ihn davor bewahrt, nur ein holder Charmeur zu werden, und am Ende ist die „Jeanne“ in aller Schönheit und Eleganz doch von derselben klaren Geistigkeit, wie die Femme au perroquet und die Gitarrespielerin.



EDOUARD MANET, MADAME MARTIN. PASTELL

Das „Frühstück im Atelier“ ist zusammen mit der Erschiessung Maximilians und dem „Balkon“ ein Hauptbild vom Ende der ersten Schaffensperiode; wohl unbedingt das reichste von ihnen. Das Bildgefüge ist ganz fest im Aufbau von Licht und Schatten, die Massen, in breiten Bahnen geführt, sind sehr übersichtlich disponiert, und alles ist wundervoll im Gleichgewicht. Eine Summe von Konzentrierung steckt in dem Gemälde, die allein schon die Bewunderung der Zeitgenossen verdient hätte. Der junge Mann, der da im Vordergrunde steht, ist die Hauptfigur in jeder Beziehung. Nur bei ihm ist die Silhouette in so voller Ansicht gegeben und nur bei ihm fühlt man die Struktur des Körperlichen so deutlich. Das Spiel von Schärfe und Weichheit, von Plastik und verschwimmenden Teilen ist wie ein rhythmisches Wogen. Hieran hat dann auch die Koloristik Teil: in der schiefergrauen Gesamtharmonie, die durch das Perlgrau des Dienstmädchenkleides sowie des Zylinders gesteigert und durch die bunten Stilleben zu beiden Seiten farbig bereichert wird, wirkt das feine Schwarz der Sammetjacke mit dominierender Erlesenheit. Man sollte erwarten, dass der feine Kopf des Knaben Mühe hätte, dagegen Stand zu halten. Aber es ist nicht so; durch die Klarheit mit welcher der Kopf modelliert ist und dadurch, dass dies die einzige volle Form im Bilde ist, fällt ihm die Hauptrolle zu, besonders da er nicht von fleckiger Licht- und Schattenwirkung zerrissen wird, wie die beiden andren Köpfe; das stärkste Licht trifft nicht das Gesicht des Knaben, sondern den Halskragen. Dieses „Frühstück im Atelier“ ist von den Bildern des ersten Jahrzehntes eines der am besten gebauten, mit einer Schönheit und Strenge der Architektur, wie Manet sie dann wohl nur noch einmal erreicht hat, nämlich in dem Spätwerk, dem „Gewächshaus“.

Um 1870 hat Manet sich dann nachdrücklich dem Malen im Freien zugewandt, im Zusammenhange mit den Bestrebungen der später so genannten Impressionisten. Und zwar hat er nicht sofort in ihr Fahrwasser eingelenkt, sondern erst nach vielen Versuchen. Diese eigenartigen Experimente jenes ersten Impressionismus fehlen in der Sammlung Pellerin, in ihr finden wir nur die drei bedeutenden Bilder aus dem Jahre 1874, demselben Jahr aus dem das grosse „En bateau“ und das grosse „Argenteuil“ stammen. Es ist Impressionismus in der Art des Claude Monet, manchmal mit mehr Betonung der Struktur in den Dingen und mithin auch persönlicher. Dass dabei gelegentlich Kom-

promisse vorkommen, ist selbstverständlich; auf der „barque Monet" sind einzelne blaue Stellen nicht belebt, sondern nur gefärbt, und wir können uns das Entsetzen der Beurteiler von damals rekonstruieren: sie schrieen, dass es so blaues Wasser nicht gebe. Das war natürlich falsch, denn es gibt noch viel blaueres Wasser; aber manchmal, wie in dieser „barque" und wie im „bateau" fällt das


EDOUARD MANET, DIE PROMENADE. 1879

Blau tatsächlich etwas heraus aus der übrigen Farbenrechnung, und nicht jedes dieser Seinebilder ist so herrlich geschlossen, wie das „kleine Argenteuil" mit den beiden Figuren, die da links in einem wundervoll transparenten Halblicht stehen. Dergleichen ist dann bedeutender als Analoges bei Monet. Das Meisterwerk dieser Gruppe aber ist das Parkbild von der Familie Monet im Garten, mit der Fülle von leuchtendem Smaragdgrün und der Leichtigkeit im Licht. Hier ist Manet eigensinniger als in den anderen Impressionen. Das Flimmern der Farbe und der Luft will er nicht, er bindet die Massen zusammen und giebt noch nicht einmal auf dem schönen weissen Frauenkleide Gelegenheit zum tändelnden Spiel von Lichtfunken, die durch ein Blätterdach fallen. Alles an dieser Erscheinung ist beruhigt, so flüchtig der Natureindruck auch wirken mochte; und die Klarheit, mit der die wesentlichen Dinge zur Schau getragen werden, ist das Ergebnis eines höchst persönlichen Willens. Wie der Knabe bei seiner Mutter im Grase liegt, wie die Glieder aneinandergefügt sind, das ist Manets eigene Art, eine Art seines Geistes.

Im Jahre 1875 entstand das grosse Desboutinbildnis. Ein ungewöhnliches Werk, eine unerwartete Steigerung jener malerischen Art, die er im „Bon Bock", unter dem Einfluss des Frans Hals, zuerst geäussert hatte. In diesem „Artiste" liegt eine menschliche Tiefe, die Manet sonst sehr selten zeigt. Das Bild muss sehr ähnlich gewesen sein, man fühlt vor dieser elastischen Silhouette und diesem Mann mit den merkwürdig gestellten Beinen eine ganz sichere Gegenwart. Der Ausdruck in dem nachdenklichen Männerkopf ist von einer beseligenden Innigkeit, von jener französischen Feinheit und Zartheit des Gefühls, die oft durch Blick und Ton einer flüchtigen Sekunde offenbar werden. Ein ungeheurer Drang nach innerer Freiheit spricht aus diesem Werk, das in seinem Verzicht auf Koloristik fast asketisch wirkt. Alles ist Mittel, der Reichtum von Schwarz, Gelb und Weiss ist zurückgedrängt, und nur der Geist der souveränsten Malerei ist lebendig.

Dies ist Manets persönlichstes und für seine Seele intimstes Bild. Zugleich ist es eines seiner Schmerzenskinder. Die Jury des Salon liess dieses uns heute wie altmeisterlich anmutende Werk nicht zur Ausstellung zu, weil sie noch vom Vor-

jahre her wegen seines „Argenteuil“ mit seinem krassen Impressionismus zornig auf ihn war. Wohl hätte gerade der Vergleich mit seinen Pleinairbildern die Leute vorsichtig machen und sie lehren sollen, dass der Impressionismus für ihn nichts weiter war als ein Ausdrucksmittel wie jedes andre. Salon wieder entfernte — aus Gründen der Sittlichkeit oder Unsittlichkeit.

Die Nana hat mit der Heldin des Zolaschen Romans eigentlich sehr wenig zu tun; sie heisst so, weil der Typ damals so getauft war. Im übrigen ist sie etwa der Maréchale aus der „Education



EDOUARD MANET, IM CAFÉ. 1878

Der Mensch, der nach dem „Argenteuil“ diesen freien und von jedem System so vollkommen unabhängigen Desboutin schuf, konnte doch nicht ein einfacher Wildling sein. Aber die Jury wollte ihn auf jeden Fall los werden, und daher benutzte sie eben jeden Vorwand — genau so wie sie zwei Jahre später die schon ausgestellte „Nana“ aus dem sentimentale“ ähnlicher als dem Zolaschen Mädchen. Auch das fein Genrehafte, das in dem Gemälde versteckt liegt, ist nichts Unsittliches. Die blonde Person, die da in dem kostbaren Milieu der femme soutenue steht und sich pudert und die Lippen schminkt vor einem Dreissigfrankspiegel, der sichtlich aus schlechteren Tagen stammt, in

Gegenwart eines Herrn, der vergessen hat den Hut abzunehmen, — diese reizende Person hat etwas so Gesundes und naiv Gebliebenes, dass man auf Hintergedanken gar nicht kommt. Künstlerisch aber war das Sujet gefährlicher; es ist doch der „Chic de Paris" von damals, den Manet zu malen sich unterfing. Hat er die Gefahr, in öde Eleganz zu verfallen, vollkommen vermieden? Ich glaube ja, und man wird dessen fast sicher, wenn man an analoge Darstellungen von Heutigen denkt. Aber dennoch steckt in diesem bedeutenden Bilde ein Rest von Ungelöstem. Die Figur, die man inmitten dieser vergissmeinnichtblauen Herrlichkeit sieht, fügt sich nicht ganz frei in den Aufbau, trotzdem die koloristische Komposition wundervoll ausbalanciert ist. Wie der erhobene Arm vor dem Hintergrund steht, das hat nicht ganz so viel Bedeutung wie andre, unwesentlichere Dinge; es ist eine Schwäche hier, die Form der Hand, die doch an dieser Stelle ganz deutlich sein müsste, ist nicht so klar, wie Manet Komplizierteres früher, zum Beispiel in der Gitarrespielerin, gemacht hatte. Vielleicht hat ihn der Charme Renoirs hier ein wenig gestört, der den Gesten eine bezaubernde Flüchtigkeit zu geben wussten. So sind doch gewisse Ungleichheiten in diesem Bilde geblieben, trotzdem es an Helligkeit und Schönheit der Farbe über allen ähnlichen Werken steht, wie etwa der Eva Gonzalès vor der Staffelei und dem hinreissenden „Repos". — — —

Die weibliche Einzelfigur nimmt in diesen Jahren einen besondren Raum in Manets Schaffen ein: er malt mit sichtlicher Freude schöne und liebenswürdige Frauen, und in kostbaren Stunden gelingen ihm Meisterwerke. Es scheint übrigens, dass die vollendetsten nicht die Porträte von Damen seiner Bekanntschaft gewesen sind. So sehr er es verstand, die Eigenart der femme du monde in herrliche erlesene Farben zu fassen, so bezaubernd die Lemonnier ist mit der feinen Nachdenklichkeit und dem gleitenden Ausdruck, so gutrassig und lebendig die du Paty, dieses blendende Geschöpf, Einen anschaut, — das Grössere sind doch die Anonymen, Bilder wie die „Modiste" und vor allem die „Promenade", ein Freilichtbild, eine Dame in Schwarz in einer Umgebung von unbegreiflichem Reichtum von Grün; sie sieht aus wie eine Verwirklichung von Monets Traum eines vergeistigten Renoirs, eine Vorahnung des Wunderwerks von der „Jeanne".



EDOUARD MANET, MADEMOISELLE LEMONNIER. 1877

So reich nun aber auch sein Schaffen auf diesem Gebiete war, so hat er sich doch auch da-



EDOUARD MANET, CLAUDE MONET UND SEINE FAMILIE. 1874



EDOUARD MANET, ARGENTEUIL. 1874



EDOUARD MANET, FRAU DAS STRUMPFBAND BINDEND. PASTELL

Sie beherrschen die ganze Komposition, und der Ausdruck des Mannes, der da leise mitsingt zur Musik, ist nicht nur meisterhaft in der Erfassung des Momentanen, er ist auch von einer inneren Feinheit, die an den Desboutin heranreicht. Bei den Männern, die Manet für seine Bilder benutzte — dies hier ist der Kupferstecher Guérard, der Mann seiner damals schon verstorbenen Freundin Eva Gonzalès — hat er oft die menschlichsten Dinge gesagt; ihm war wohl unter den Montmartrois, sein Hang zur Unabhängigkeit kam hier mehr zu seinem Recht als in den von ihm so geliebten eleganten Salons, wo vor allen Dingen sein Geist glänzte. — Am Ende dieser Reihe von Bildern steht nun die „Bar aux Folies-Bergère". Datiert ist sie 1882, und so wird sie wohl damals erst ganz vollendet worden sein. Aber die wesentlichsten Teile des Bildes gehören unbedingt einer früheren Zeit an und zwar etwa den Jahren 1879 und 1880. Abgesehen davon,

mals nicht in das Spezialistentum verirrt und sich nicht zufrieden gegeben mit der Lösung dieser Probleme allein. Immer wieder verlangt es ihn nach grossen reichen Werken voll von Lebendigkeit, nach Bildern des bunten Alltags. Die Gemälde von Biergärten, Tingeltangeln und Vergnügungslokalen entstehen auf diese Weise. Im Jahre 1877 die „Eisbahn", 1878 „Im Café". Manet, der doch in denselben Jahren die Schönheit der Materie beherrscht wie Irgendeiner, ist hier wieder merkwürdig zurückhaltend, fast ein wenig kalt. Nicht auf den ersten Anhieb gelingt ihm alles. Die „Eisbahn" ist bei allem Ausdruck der Bewegung und des wimmelnden Lebens, bei aller Vollendung der Hauptfigur doch ein wenig unklar, jedenfalls nicht so mächtig wie das „Café". Prachtvoll dieser Raum, prachtvoll die beiden Köpfe zusammen!

dass Manet später zu krank war, um sich an den Ort der Handlung zu begeben, und dass seiner geschwächten Konstitution eine körperlich derart anstrengende Arbeit nicht mehr möglich war — der Stil des Gemäldes geht eng zusammen mit dem der beiden eben erwähnten. Die „Bar aux Folies-Bergère" ist das Bild mit dem wärmsten Ton aus dieser Gruppe. Gewiss muss man sich an dies Mädchen mit dem langweiligen Blick erst gewöhnen, und gewiss ist die rechte Partie mit dem Spiegelbild des Herrn viel schöner. Aber man gewinnt die räumliche Klarheit doch sehr schnell, und die Ordnung in den Dingen ist sehr deutlich. Und kann man sich eine zuschauende Menschenmenge, wie diese da in dem Spiegel reflektierte, lebendiger gemalt denken? Man vergegenwärtigt sich die Zuschauertribüne auf Cour-

bets „Lutteurs“ und man wird sich erinnern, dass man davor über den Eindruck eines vagen Ornaments nicht hinauskam. Hier dagegen hat man die volle aber diskret behandelte Impression. Und dann kehre man zurück zu den Hauptpartien des Bildes, und man findet den Reichtum des Aufbaus wieder, den man im Déjeuner dans l'Atelier hatte, dieses Dominieren der Hauptsache und diese lückenlose Tonfolge von Farbe und Plastik, von Hell und Dunkel, von Scharf und Weich. Wenn das Bild nicht auf Jeden angenehm wirkt, so ist nur das Mädchen Schuld. Es ist nun einmal ein wenig dumm gewesen. Künstlerisch aber gehört mehr Mut dazu, sie dort stehen zu lassen, als eine andere hinzustellen, die unsrem verfeinerten Ideal vom Barmädchen mehr entspräche. Mag das Werk ein Experiment sein, und zwar ein in vielen Stellen nicht ganz geglücktes, Manet hat Dinge gesehen und in eine höhere Ordnung gezwungen, die Keiner vor ihm so bewältigt hatte.

Dieses letzte grosse Werk ist nicht sehr beliebt, und es ist eine bekannte Tatsache, dass die Künstler unsrer Generation manches an Manet überhaupt für überwunden halten. Es ist gut, dass sie sich äussern und auf Erscheinungen mehr Wert legen, die für unsere Zeit noch nötiger sein mögen; denn auf diese Weise zwingt sich auch der Laie immer wieder von neuem scharf zuzusehen. Wir müssen den Abstand gewinnen und uns klar machen, dass dieser Künstler ein Kämpfer war und nicht immer nur siegte. Manets Kunst ist gar nicht so gelassen, wie sie scheint, und Whistler hat ihn einfach nicht verstanden, als er unter dem Einfluss gewisser Bilder von ihm sich seine Lehre von der perfection zurechtmachte. Im „Café“ steckt keine Souveränität, sondern Revolution, und vor dem Triumph dieser Leistung kann man ruhig gewisse Ungereimtheiten in einigen ähnlichen Bildern mit in Kauf nehmen. Und die „Bar“ ist nicht nur das Erzeugnis eines Reichtums, sondern auch einer Sehnsucht. Man kann ferner zugeben, dass manche seiner Pastelle in der Materie stecken geblieben sind und nicht bis zu jener herrlichen Geistigkeit gediehen, wie die meisten der Gemälde. Er bleibt darum doch der reichste Mann seiner Zeit. In ihm ist Alles, was in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausgebaut wurde — so wie in Delacroix alles für seine Zeit war. Das Altmeisterliche liegt in ihm und das Unabhängigste, Goya, Daumier, Degas und Lautrec. Nur sind es bei ihm immer nur Wesensverwandtschaften. Die Dame mit den rosa Schuhen ist gediegener als Goya und selbst als sein feinerer Schüler Luka, und der „Selbstmörder“ ist in gutem Sinne als Farbe kostbarer als ein Daumier. In der „femme à la jarretière“ steckt Verwandtschaft mit Degas, in dieser juwelenhaften Farbigkeit, und in der „Modiste“ ist vieles von Lautrec vorweggenommen. Dass auch Whistler in Manet verborgen ist, dass die „Femme au perroquet“ ihm scheinbar eine Existenzberechtigung gab; dass schliesslich sogar Helleu sich auf die eine Méry Laurent berufen könnte, nimmt Manet nichts von seinem Ruhm: nie hat geprägtes Gold es verhindern können, dass es in Silberstücke umgewechselt wurde und schliesslich als Scheidemünze endete.

Auch darf man es mit dem geistigen Eigentum nicht allzu ängstlich nehmen. Man sieht wieviel der späte Manet gelegentlich Renoir verdankt. Aber ist Renoir seinerseits ohne Manet denkbar? In kunststarken Zeiten hat immer eine geistige Gütergemeinschaft bei den Grossen geherrscht; reiche Leute zählen nicht in einem fort ihre Habe. So war es um 1870 in München, als Leibl und Trübner und ihr Kreis in Kameradschaft zusammenarbeiteten, so war es auch in Florenz um 1510, als Raffael und Fra Bartolommeo unbekümmert voneinander nahmen. Aber einer muss Herr sein, und es ist immer Der, auf dessen Seite die grösste Tragweite ist. Dass in Manet die grössten und fruchtbarsten Werte für die ganze moderne Malerei stecken, dies lehrt uns immer wieder von neuem die unverwüstliche Kraft seines Gesamtschaffens, von welcher Seite man ihm auch nahen mag.





EDOUARD MANET, FRAU MIT ROSA SCHUHEN. 1869

KARL STAUFFER-BERN

RÜCKBLICKE UND BRIEFE

VON

ADOLF FREY

Bern. Postgasse 14. 85. 27 August.

Verehrter Herr Professor!

Wie stelle ich es wohl am besten an wenn ich den Gottfried Keller malen will, soll ich ihm schreiben oder mich persönl. bei ihm erst vorstellen, ich hätte im September gut Zeit, den Keller und eventuell auch C. F. Meyer zu malen, ich würde natürl. den Herren die Bilder dediciren. Vielleicht können Sie mir da einen guten Rath geben, wie ich es anstelle um zu reussiren. Ich würde zu gerne die beiden abconterfeien. Vielleicht haben Sie die Güte und schreiben mir mit 2 Worten die nöthigen Daten.

Auf meiner eventuellen Reise nach Zürich hoffe ich Sie entweder in Aarau oder jedenfalls in Zürich zu sehn.

Besten Gruss und Empfehlungen an Ihre Frau Gemahlin von Ihrem aufrichtig ergebenen

K. Stauffer.

(Poststempel: Bern. 5. IX. 85.)

Verehrtester Herr Professor,

Würden Sie wohl die Güte haben inliegende Epistel an C. F. Meyer an ihre Adresse die mir unbekannt zu expediren.

Herzl. Dank für Ihren lieben Brief. Ich handle



EDOUARD MANET, HERRENBILDNIS. PASTELL.

wie Sie sehen danach. Ich würde Ihnen sehr verbunden sein, wenn Sie mir die Adresse von beiden Herren mittheilen wollten.

Bitte um Entschuldigung für meine Störung und grüsse in der Hoffnung Sie und Ihre Frau Gemahlin bald gesund und munter zu sehn.

Ihr ergebenster Stauffer.

Bern Postgasse 14.

Klopstockstrasse 52.

Mein verehrtester Professor!

So viel an mir liegt, will ich suchen, die Autographen bedeutender Menschen zu sammeln und dieselben Ihnen zu übermitteln. Das sage ich Ihnen aber gleich, es giebt verflucht wenig bedeutende Leute, die meisten, welche dafür gelten sind es nicht. und diejenigen die ich dafür halte, gelten beim Publico nicht dafür.*

Von Menzel habe ich bis dato kein Autograph ausser seinem Namen auf einer Radirung von mir. Er schreibt mit der linken Hand eine schauderhafte Klaue, zeichnet auch meist mit der linken Hand. Sobald ich was habe, sollen Sie es kriegen, denn ich mache mir aus Handschriften nicht viel.

* Ich hatte ihn um Autographen gebeten.

Diesen Sommer so Gott will werde ich endlich dazu kommen Sie zu besuchen und Ihre Frau Gemahlin. also bis dahin auf Wiedersehn.

29. April 86. Ihr alter Stauffer.

Gruss an Fleiner und Ihren Herrn Bruder.

Verehrtester Freund!

Sie erhalten hier einen Beitrag zu Ihrer Autographen-Sammlung. Da ich bis dato alle Scripta, welche nicht directen Bezug auf unsere künstlerischen Bestrebungen haben, gleichviel von wem sie an mich gerichtet wurden in d. Papierkorb warf, so ist wohl eine zieml. kostbare Autographensammlung dadurch verloren gegangen. In Zukunft werde ich besser aufpassen. Ob die Einladungskarte von Menzel ist oder von seinem Neffen, der sich wie ich glaube seine Handschrift angewöhnt kann ich nicht entscheiden.*

Die Correspondenz welche ich des Aufbewahrens werth halte, versiegle und verpacke ich alle Vierteljahre und es würde mich eine sehr grosse Mühe kosten die Packete wieder zu öffnen und durchzusehn.

Es liegen, damit Sie auch ein bischen sehn, dass unsre Bestrebungen so ernst wie möglich sind ein par Briefe von Freunden, Klinger, Halm, Kühn und Lissel dabei, die ich aber bitte mir bei Gelegenheit zurückzusenden. Sie thun damit einen zieml. tiefen Blick in unsere Denkweise und sollten Sie ähnliche Briefe interessiren, so sende ich Ihnen gern ab und zu was. Vielleicht lassen Sie Fleiner auch was lesen, es interessiert ihn gewiss auch. Wir sind uns dessen was wir wollen bewusst, wir wissen worauf es in der Kunst ankommt und hol' mich der Teufel, wir werden es erreichen. Schätze haben wir noch keine gesammelt, im Gegentheil, aber studirt und gelernt und werden so Gott will einmal auch die Kraft bekommen auszudrücken was wir und wie wir es meinen. Diesen Sommer hoffe ich Sie jedenfalls zu sehn, ich komme auf längere Zeit nach Zürich und male wieder ein oder 2 Portraits um mein Portemonnaie etwas in Stand zu setzen. — Die Ausstellung hier ist ausgezeichnet, auch ich bin so anständig als es meine künstlerischen Verhältnisse erlauben vertreten. Sie werden jedenfalls in den Zeitungen davon ich meine von der Ausstellung zur Genüge lesen.

Also für heute Schluss. mit den besten Grüssen an Ihre Frau Dr. verbleibe ich wie immer Ihr

27 Mai 86. K. Stauffer.

* Die er mir mit andern Autographen schenkte.

Postkarte. (Poststempel: Berlin 11. 6. 86).

Verehrtester Sie erhalten anbei Ein Packet mit allerlei Autographen von unberühmten und berühmten Leuten, da auch ein par Photographien und Manuscripte dabei liegen die nur für Sie sind, so bitte beim



EDOUARD MANET, MADEMOISELLE CAMPBELL. PASTELL

Öffnen sich danach richten zu wollen.

Mit bestem Gruss Ihr Stauffer-Bern.

Berlin NW. Klopstockstr. 32. 27. 12. 86.

Famos, verehrtester Herr Professor und Freund! Das ist ein Buch an dem man seine Freude haben kann! Gott, was wird geleiert und geklingelt mit und ohne Geschick und wie selten ist ein Körnlein Poesie! Aber Sie haben Ihre Sache gut gemacht, gut gesehn und schneidig gemalt. Es ist ein Vergnügen. So fein verarbeitete Stimmungen habe ich von einem modernen Deutschen schon lange nicht gelesen. Ich bin zwar, wie Sie wissen kein Poet, habe aber Empfindung für*

* Adolf Frey, Gedichte. Leipzig 1886. Vergl. die Stelle an Lydia Welti-Escher: „Und sieh, das Jahr tritt seinen Zauberreihn!" Adolf Frey in Aarau Gedichte, die ich Ihnen hiermit bestens empfehle. Doch das gehört eigentlich gar nicht zur Epistel, der Vers kugelt mir bloss die ganze Zeit heute im Kopfe herum. (Otto Brahm, K. Stauffer-Bern, S. 93.)

künstlerisches Schaffen jeder Art und glaube im Stande zu sein, soweit es einem nicht selbst ausübenden Künstler möglich ist, Ihre Leistungen zu würdigen. Mich als Maler freut, dass Sie wirkliche Stimmungen sachgemäss verarbeitet und Ihre Bilder so gemalt, dass der Leser wirklich sieht, was Sie gesehn und Sie in der Stimmung begleiten kann oder besser, muss. —

Was mich anbetrifft ist nicht viel zu melden, ich sammle immer noch in die Scheunen, hoffe aber doch in einigen Jahren alles Technische soweit überwunden zu haben, dass ich dann auch an's Produciren denken kann.

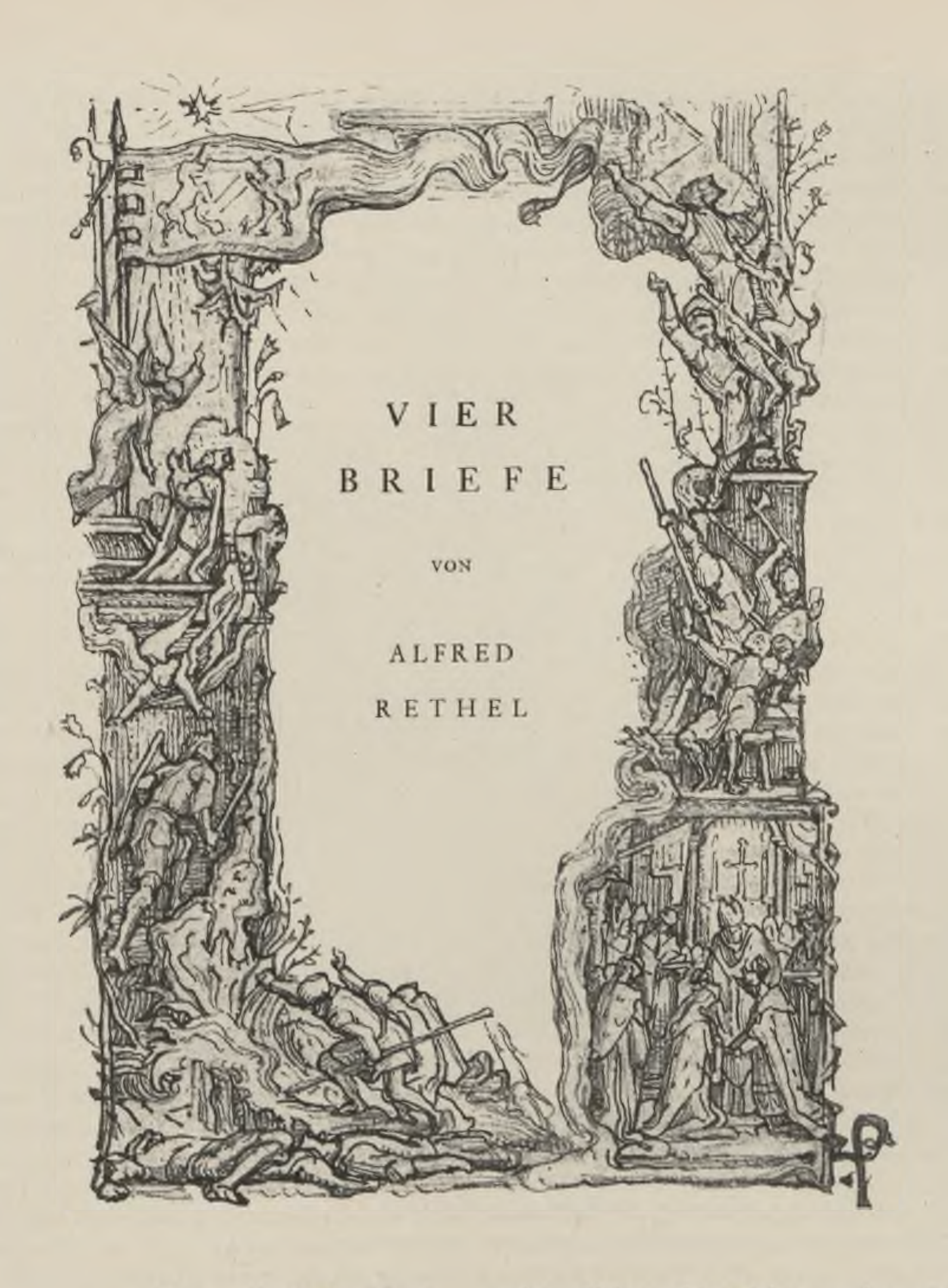
Es ist gleichgültig, wann man mit einem selbständigen Werk herauskommt, wichtig ist nur dass es dann wirklich selbständig ist.

Besten Gruss und Dank an Sie und meine Empfehlungen an Ihre Frau Gemahlin

Ihr alter Stauffer.



EDOUARD MANET, BILDNIS MARCELL DESBOUTINS. 1875



VIER BRIEFE

VON

ALFRED RETHEL

Montag Abend, Frankfurt?

Lieber Otto! . . . .

Was nun mein Kunstwirken seit Deinem letzten Hiersein und namentlich in diesem Winter betrifft, so kann ich wohl sagen, dass ich einen Schritt wieder weiter gekommen bin — ich nehme es jetzt ungemein strenge, weniger was die vollendete Ausführung des Detail angeht, als wie vielmehr ein entschiedenes Beibehalten und Wiedergeben des ersten Ergusses in meinen Bildern. Ich arbeite an einem Kopf z. B. 3—4 mal, wie mir es augenblicklich klar und deutlich zu sein scheint — es ist dieses nicht ein förmliches Uebermalen, sondern vielmehr oft nur mit wenigen Strichen ein belebendes skitzieren und wieder zurückführen auf meine erste Empfindung. . . . . Es giebt bei der Aus- und Durchführung eines Bildes Stadien, welche durchzumachen sind. Bei den Studien, Karton, Farbenskitze und der Untermalung des Bildes, hilft eine geistige Frische und Neuheit des Gegenstandes bedeutend, das Werk rasch bis zu einem gewissen

Diese Briefe sind in der Orthographie der Originale wiedergegeben. D. Red.

Punkt zu bringen. Bei der Uebermalung fehlen in der Regel jene beiden Hülfen und beiden Erkennen wie weit das Werk noch zurück ist, und oft von dem ursprünglichen Geiste sich entfernt hat, tritt schon ein peinliches Schwanken und Probieren ein, und nur der Verstand und ein gewisses Pflichtgefühl lassen auch diesen Process durchführen. — Nun tritt der dritte Fall ein, oft der unglückseligste den man sich denken kann, auf jeden Fall aber der wichtigste. Das Werk ist zu einer gewissen Vollendung in der Form und Farbe gelangt, aber man frägt sich ängstlich: führt das auf deine erste Idee hinaus? Ist dieses Bild mit einer Uebergehung und Lasierung fertig gemacht, dasjenige was Du malen wolltest? Die Urtheile der Unbefangenen erwähnen stets der Nebensachen, der Malerei hie und da, man sieht es ihnen aber deutlich an, dass das gesamte Werk, der Totaleindruck sie gar nicht gepackt, ja eher leer lässt — ach, das sind traurige Momente, man fühlt, dass über das Studium der echt künstlerische Funke fast erloschen, dass es ein nüchternes Rechenexempel geworden ist. — Aber nicht weiss man wo und wie dem Uebel abzuhelfen, es tritt der traurige Moment der Stumpfheit, der Dummheit ein — man ist vernagelt. Dann, soll man so viel Herr seiner selbst sein die Palette hinzulegen, ja, nichts zu unternehmen und das Bild auf längere Zeit umgedreht an die Wand zu stellen. Wenn nun auch andre Arbeiten vorgenommen werden, der Sinn bleibt doch unbewusst bei dem missrathenen Kinde, und man verarbeitet es allmählig ganz ohne Absicht von selbst mit seiner ersten Idee. Man söhnt sich allmählig mit dem Bilde, welches nun der Erinnerung angehört langsam aus, findet es doch so übel nicht, bekommt Lust, brennt vor Verlangen es fertig zu malen — geht hin — dreht es um, stellt es auf die Staffelei und — nun wird man freilich etwas unsanft aus seinem Himmel in die Wirklichkeit versetzt — es ist noch das alte — allein mit ganz andren Augen sieht man es, wie der Blitz fährt prüfend und vergleichend der echte Künstlersinn begleitet von einem warmen Gefühl und frischer Phantasie über das Werk hin, erkennt wo es fehlt — greift zur Palette, und jeder Strich sitzt; freilich leidet durch das Feuer die delikate aber kalte Ausführung hie und da, das ist aber kein Verlust im Vergleich zu diesem herzerfreuenden Gewinn — man möchte überall zugleich sein, überall helfen und, es tritt das vierte Stadium herrlich und belohnend wie ein Finale ein, und erfreuend ist dann unser Tagewerk zu nennen so bald man nur wieder klar und sich bewusst geworden ist, weiss, was man will. Dann kann man sich getrost zuletzt die Zügel etwas schiessen lassen, dass man Böcke macht, grosse Nachlässigkeiten mit unterlaufen lässt — dafür bürgt der deutsche Karakter — das wird nicht der Hauptfehler sein, eher zu nüchterne Durchführung der Einzelheiten.



ALFRED RETHEL, RITTER AN DER MAUER

❦

Frankfurt a/M. d. 3. März 1846.

Liebe Mutter!

Gestern Morgen langte ich etwas müde von meiner rasch entworfenen und ausgeführten Berliner Reise, aber durchaus zufrieden mit dem Resultat derselben hier im lieben Frankfurt wieder an. Dass ihr sehr gespannt seit eine nähere Beschreibung meines in jeder Hinsicht brillanten Aufenthalts dort von mir selbst zu erfahren steht zu erwarten, um so mehr als eine flüchtige Mittheilung meines Auftretens in den ersten Tagen in Berlin durch die Vermittelung der guten Frau Springsfeld euch auch zugekommen ist und gerade diese zu den besten Erwartungen berechtigte — so war es denn auch. — Ich wurde von Reumont meinem einzigen Bekannten von Gewicht freundlich aber zurückhaltend — diplomatisch empfangen, theilte ihm den Zweck meines Hierseins mit und verlangte von ihm die geeigneten Winke und Ratschläge, die mir denn auch, nicht gerade genügend, zu theil und sofort befolgt wurden — meinen Hauptmann fand ich jedoch (:wie ich es mir auch voraus gedacht hatte), in dem Generaldirektor von Olfers, Generaldirektor sämmtlicher Museen und Gallerien, den ich flüchtig damals in Aachen kennen lernte. — Dieser nahm mich herz-*

* Alfred von Reumont, geb. 1808 zu Aachen, Geschichtsschreiber, seit 1843 Legationsrat im Kabinet Friedr. Wilh. IV.

lich auf, und versprach alles anfzubieten dass die Aachener Angelegenheit endlich beendigt würde, und zu diesem Zwecke mir eine Audienz beim König zu verschaffen und zwar in Begleitung meiner Mappe. Froh und vergnügt zog ich weiter — nun ging es an ein ferneres Visitten machen — beim Minister des Innern Herrn v. Bodelschwing, bei Alexander v. Humbold, Oberbaurath Stüler etc. etc. Dann zu dem Matadoren der dortigen Kunstwelt, beim alten Direktor v. Schadow, die Professoren Rauch, Dracke, Begas, Kugler etc., bei mehreren Künstlern die ich noch von Düsseldorf her kannte, genug ich war bald gehörig in Berlin bekannt und gekannt — nun kamen die Früchte. — Den dritten Tag schon wurde mir durch Reumont die erfreuliche Nachricht, dass meine Angelegenheit erledigt, in allen Punkten genehmigt und mit dem ausdrücklichen Bemerken sofort anzufangen nach Aachen bereits unterwegs sei. — Dies wurde mir durch den Generaldirektor v. Olfers bestätigt und von diesem mir zugleich angekündigt, dass er mich beim König gemeldet und nächsten Sonntag aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer Audienz vorgelassen würde. Inzwischen wurde meine Mappe gesehen, welche nicht verfehlte ihren Eindruck zu machen. — Dem älteren Künstler-Verein legte ich sie auch vor, und wurde meine Person und Kunst, eine recht angenehme Auszeichnung zu theil, indem ich mir, nach einstimmigen Beschluss, unter einer Anzahl Originalhandzeichnungen von Kotoviecky, welche den Abend unter den Mitgliedern verlost werden sollte, vorher eine auswählen und solche als Andenken an sie mitnehmen sollte. — Dies geschah denn auch — Schadow lud mich zugleich sehr freundlich zu Tisch — ich war fortwährend in Frack und weissen Handschuhen — an Auszeichnung fehlte es mir nicht — mit meinem Generaldirektor v. Olfers fuhr ich im offenen Wagen einen ganzen Morgen durch Berlin, und alle Thüren von Gallerien, Sammlungen, Kabinetten, Atteliers standen mir offen, überall wurde ich auf das Beste empfangen. Dieser Mann bildet in Berlin dasjenige Haus, wo alle Geister von Bedeutung im Felde der Wissenschaft und Kunst sich versammeln — um so ehrender für mich, als ich von ihm freundlichst eingeladen wurde den Freitag Abend, wo empfangen wurde, ihm und seine Familie mit meiner Mappe zu besuchen. Dies fand denn auch statt — und mir wurde ein wahrer Triumpf zu theil, als man sich um meine Mappe drängte, Damen und Herren, aus den ersten und höchsten Kreisen und sich das regste Interesse dafür zeigte, ich war der Löwe des Abends. — Noch bemerken muss ich dass ich an dem ersten Tage meinen Freund Steifensand, der Bruder des Kupferstechers auffand, welcher mich gastlich aufnahm und die Ursache war, daß ich in musikalischer Beziehung, auch das Ausgezeichnetste dort kennen lernte, und in verschiedenen vornehmen Privatcirkeln sehr interessante Abende zubrachte. So verlebte ich denn in stetem Rausch und Taumel die Woche hindurch, besuchte die prachtvolle Oper, sah Catharina Cornaro, die Aufführung der Hugenotten (wo die Jenny Lind die Valentine sang) machte ein Concert mit von Litolf, Viviers etc. und so kam denn der Sonntag heran und mein Besuch beim König der um halb 2 Uhr Mittags statt finden würde, allein um 10 Uhr Morgens erschien ein königlicher Jäger welcher die Audienz auf heute abbestellte — ich war verdriesslich — gab diese Ehre schon im Stillen auf — tröstete mich den Nachmittag in Charlottenburg — zugleich waren Nachrichten der ernstesten Art aus Posen im Umlauf — der Carneval vor der Thür, wo es am Hofe auch lustig hergehen sollte, sodass dieses Durcheinander von Vorfallenheiten mit Recht die Erwartungen eines kaum gekannten Malers vom Rhein in den fernsten Winkel des Hintergrundes zu drängen droht. — Daher meine Ueberraschung als am Montag Morgen ich durch meinen Generaldirektor ein dringendes Schreiben erhalte mich den Mittag um 1½ Uhr im Vorzimmer des Königs mit meiner Mappe einzufinden. Also schnell für gehörige Toilette gesorgt, und um 1 Uhr fuhr ich im Wagen in vollem Wicks mit



ALFRED RETHEL, AM KLAVIER, KARIKATUR

weisser Halscravatte, vorn und hinten gallonierte Bediente zum Schloss, und alsbald befand ich mich im Vorzimmer des Königs, wo ich vom diensthuenden Adjudanten des Königs empfangen wurde und in diesem einen feinen Mann kennen lernte. Einige Minuten später erschien auch mein Generaldirektor welcher mich dem König vorstellen sollte — ich hatte Zeit mich umzusehen und gehörig zu sammeln, nach einer viertel Stunde ging eine Thür auf, wir bildeten Spalier, und es erschien die gute Königin mit einer Hofdame, in der Absicht eine Spazierfahrt zu machen, im Begriff durchs Zimmer durchzugehen erblickt sie mich, und nachdem sie erfährt wer ich sei, wurde ich ihr vorgestellt und nachdem sie einige sehr gnädige Fragen in Betreff meines Aachner Unternehmens an mich gerichtet, die gehörig von mir beantwortet wurden — entliess sie mich in Gnaden — sie erschien mir leidend und sorglich aussehend. — Kurze Zeit nachher erschien aus einer andren Thür ein schwarz gekleideter Kammerdiener welcher meldete dass der König bereit sei uns zu empfangen — also hinein — und bald stand ich neben dem sitzenden König Friedrich Wilhelm IV. welchem ich nun meine Arbeiten zeigte und erklärte. Es bildete dieser Moment den Glanzpunkt meines Berliner Aufenthaltes, nicht allein was die Ehre anbetrifft zu einer Audienz zu gelangen, sondern die günstigen Umstände welche dabei thätig waren — das schönste Wetter draussen, der König aufgeräumt, ja heiter er nahm sich Zeit, denn die Audienz hat beinah eine Stunde gedauert — mit lebhaftem Interesse sah er meine Compositionen, gab zu verschiedenen malen seinen entschiedenen Beifall zu erkennen, lachte, machte Witze, und ging dagegen auf die ernsteren Blätter auch mit Würde und Ernst tiefer ein, ja es kamen Aeusserungen vor, welche für meine künstlerische Zukunft von grosser Bedeutung waren, und entliess mich, nachdem er alle Compositionen (was wohl eine Arbeit zu nennen war) gesehen mit den Worten: es hat mich recht gefreut, Sie hier gesehen zu haben. Mein Generaldirektor machte mich darauf aufmerksam dass der König eine halbe Stunde von seiner gewöhnlichen Spazierfahrt mir geopfert habe, indem ich mich auch zu erinnern wusste, dass während dem ich meine Sache zeigte — der Wagen gemeldet wurde, und er alsdann sonst sich gleich entfernt, was diesmal also nicht der Fall war. Von der Aachner Malerei war natürlich als von etwas Abgemachtem und Erledigten die Rede. — Glücklich und ein wenig stolz rollte ich zum Schloss hinaus, um noch grade recht zu einem Diner zu kommen, welches ich angenommen hatte und zwar bei einem Herrn Asessor Jung von Cöln (dessen Frau eine gb. Steins) und den Winter in Berlin zubringt — mir hat es vortrefflich geschmeckt. — Die übrigen Tage brachte ich nicht minder vergnügt zu — tanzte sogar 2 mal wieder auf einem Privatball und auf einem grossen Maskenball in dem berühmten Crollschen Lokal — lernte die prächtige Stadt Berlin von 400,000 Einwohnern in allen Theilen kennen — und war erstaunt über die wahrhaft grosse Anlage derselben, die mächtigen Palläste die breiten Strassen, alle in der Breite der Allee in Düsseldorf. Das königliche Schloss ist das gewaltigste Gebäude, so ich kenne, dabei allenthalben der feinste und raffinierteste Luxus — überall Geschmack und Auswahl — mit einem Wort: Der Eindruck den Berlin hinterlassen ist ein entschieden günstiger — wie ich von allen empfangen, so wurde ich auch entlassen, und es knüpfen sich an diesen Aufenthalt in Berlin Aussichten für mich von der höchsten Bedeutung, von denen ich schon zur Zeit wenn die Verwirklichung sich realisieren sollte mit euch reden werde. Auf einem Samstag kam ich dort an, auf einem Samstag reiste ich von dort ab, und nachdem es Tag und Nacht durch ging langte ich wie gesagt gestern Montag früh wieder hier an......

*

Dresden 4/5, 1849. Freitag.

Liebe Mutter!

Ich hoffe dass diese Zeilen in gewöhnlicher Weise und Zeit zu Dir gelangen und euch Alle über mich trotz der wilden Gegenwart vollkommen beruhigen werden. — Seit gestern Nachmittag 3 Uhr ist die hiesige Stadt in vollem Aufruhr — man verlangt vom König Anerkennung der Reichsverfassung, welche hartnäckig verweigert wird, dazu das Gerücht dass preussische Truppen die Stadt besetzen würden. Genug, unter Sturmgeläute von allen Glocken, und starkes Schiessen, habe ich den gestrigen Nachmittag in meinem Atelier arbeitend zugebracht, ein trauriger Contrast, rechts zum Fenster hinein die herrliche Frühlingspracht und den Gesang der Vögel, und links das wildeste unheimlichste Getöse. Die ganze Stadt ist mit Barrikaden bedeckt. — Heute Morgen um 7 Uhr habe ich mich überzeugt, dass man noch zur Post kam und Briefe besorgt werden, in der Nacht, in der ich mauerfest o Wunder geschlafen habe ist es wieder scharf hergegangen und stark mit Kanonen geschossen worden. Der König soll auf seine Bergfeste Königstein geflohen sein, und die rettenden Preussen sind bis jetzt ausgeblieben. Das wenige Militär 4000 Mann sind dem König treu, fortwährend ziehen Freischärler-

trupps in die Stadt und die Sache nimmt einen immer ernsteren Karakter an. Für mich habt ihr nicht zu fürchten meine Einsamkeit hier am Rande der Stadt, früher so unerträglich, ist mir jetzt unendlich werth und lieb und meine Neugier weicht stets einer vernünftigen Klugheit. — In diesem Augenblick höre ich eine starke Kannonade welche von dem Stadttheil jenseits der Elbe herzurühren scheint, vielleicht sind die Preussen da. Nun liebe Mutter lebe wohl, in 4 Wochen so Gott will sehen wir uns gesund und heiter wieder. — Mit meiner Arbeit geht's so ziemlich, ich werde wenigstens fertig — ein eignes Geschick bei mir dass bei allen diesen öffentlichen ernsten Ereignissen der Gegenwart ich mit aller Gewalt gezwungen werde meinen Geist mein Wirken einer ganz anderen Richtung zuzuwenden. Einen herzlichen Gruss an Emma

Dein Sohn Alfred Rethel.

Soeben erzählt mir mein Stiefelfuchs, dass der König auf seiner Flucht bei Pirna gefangen genommen ist. — Wie sich die Sache gestalten wird, darüber nächstens mehr. — Das Gallerie Gebäude mit seinen Schätzen wird von beiden kämpfenden Partheien möglichst geschont. — Gott schütze die Stadt.



ALFRED RETHEL, DER KÜNSTLER IN DEN DÜNEN BEI SCHEVENINGEN UND EIN BRIEFBOTE

*

Dienstag Morgen.

Liebe Mutter!

Vor ein paar Stunden hat sich die entsetzliche Katastrophe in hiesiger Stadt zu Gunsten des Militärs also des Königs, entschieden — ein grosses herrliches Werk zur Ehre Deutschlands ist unter der kaltblütigen berechnenden Militärgewalt unter dem Säbel, gesunken! Ich sah die Entstehung dieser Bewegung mit Misstrauen zu und erwartete rothe Republik, Comunismuss mit allen seinen Konsequenzen. — Allein es war wahrhaftige allgemeine Volksbegeisterung im edelsten Sinne zur Herstellung eines grossen edlen Deutschlands, eine Mission die ihnen Gott in die Brust gelegt und nicht durch das radikale Geschwätz schlechter Zeitungen und Volksrednern hervorgerufen worden. — Aus allen Ständen, mit geduldiger Ertragung der grössten Strapazen, kämpften auf den Barrikaden. — Aus allen Gauen des Landes zog die kräftige Jugend wohlbewaffnet der bedrängten Stadt zu Hülfe — wie das prächtige Chor der Freiberger Studenten einzog, einer stattlicher und schöner wie der andere, da wurden mir die Augen nass. Der Eindruck war zu siegend, denn eine edle gute Sache erhob diese Schaar! — Wie es nun hier zugegangen hat wird aus den Zeitungen Dir bekannt sein, — fast ununterbrochen 3 Tage mit geringen Stunden Unterbrechung Nachts, währte der Kampf im Innern der Stadt — viele Opfer deutscher Brüder sanken — die prächtige Stadt soll im Innern fürchterlich aussehn. Am Sonntag Morgen war eine starke Feuersbrunst, die Flammen schlugen höher als die höchsten Kirchtürme, glückliche Windstille brachte nicht grösseres Unglück über die Stadt.

Jetzt indem ich schreibe brennt es wieder stark in derselben Richtung — schon seit gestern Abend, wird aber nun, da der Kampf vorbei ist, mit Ueberlegung gelöscht werden. — Die Gallerie soll sehr gelitten haben, ein unersetzlicher Verlust. Ueber das Detail werde ich mündlich näher mittheilen. Wenigstens 15000 Menschen mit Betten und den nothwendigsten Kleidungsstücken entflohen, es war ein jämmerlicher Anblick, ich und ein Gärtner waren die Einzigen im grossen leeren Hause — ich bin garnicht während der 4 Tage im Innern der Stadt gewesen, überhaupt war wohl kein Punkt derselben sichrer als wo ich mich befand. Ich erwartete im äussersten Falle die Ankunft und Unterbringung von den Familien v. Schnorr und Plüddemann, — selbst meine Arbeit suchte ich zu fördern, so gewohnt war mir zuletzt das ununterbrochne feuern, canonieren und Stürmen aus den Glocken, und da ich zum Garten hinaus in's Freie

konnte, so speiste ich in einer Wirthschaft vor den Thoren. Meine Sachen waren gepackt und wanderten verschiedene Male in den Keller. Jetzt werde ich wenigstens meinen Karton suchen zu vollenden und dann über Berlin als der sicherste Weg wieder zu euch suchen zu gelangen, und die übrigen nothwendigen Arbeiten alsdann in Düsseldorf oder in Aachen anzufertigen, es ist mir natürlich hier nicht mehr geheuer. Gott im Himmel weiss was aus unsrem schönen deutschen Vaterland wird! — Einen tiefen unvergesslichen Eindruck haben diese Trauer und Schreckenstage auf mich gemacht, — so unnathürlich so fürchterlich, wenn Brüder, Landsleute sich untereinander morden. — Ich hoffe doch, dass Du meinen Brief vom Freitag erhalten haben wirst, wo ich Dir den Beginn des Aufruhres schilderte, und mein Verhalten dabei anzeigte. — Jetzt an die Arbeit und dann zu Euch. — Wann komme ich zu einem ruhigen Bleiben und Wirken! Grüsse Emma, und theile Otto diese Zeilen mit, der ja in Aachen ist. — Leb wohl, Gott erhalte Deine Gesundheit, wie er mich bisher bewahrt hat. —

Dein Sohn Alfred Rethel.



ALFRED RETHEL, SCHREIBENDE



ED. MUNCH, TITELVIGNETTE

EDVARD MUNCHS ALFA OG OMEGA

VON

GUSTAV SCHIEFLER

Edvard Munch hat eine Serie von Lithographien geschaffen, die er unter dem Titel Alfa og Omega herausgiebt. Es ist eine Reihenfolge von Blättern, die, echte Kinder Munchscher Phantasie, einen Vorwurf umfassenden Weltbetrachtens in der Beleuchtung persönlichen Erlebens behandeln. Da der Künstler in der Stimmung eines grimmigen Humors an die Arbeit gegangen ist, hat sich eine merkwürdige Mischung nachdenklicher Grübelei, ironischer Selbstverspottung, beissender Satire und selbstherrlicher Weltverachtung ergeben. Das betrifft den gegenständlichen Inhalt; die Form des Ausdrucks, die künstlerische Lösung, entspricht diesem Charakter. Wer etwas säuberlich Gearbeitetes in abgewogener Gleichmässigkeit erwartet, kommt nicht zu seinem Recht. Eine mächtige, um Einzelheiten unbesorgte Lust am Abgekürzten, Angedeuteten fährt in grossen Linien und Flächen auf dem Stein herum; die Grenzen der Karikatur werden oft überschritten, aber eine grossartige Rhythmik herrscht überall. Es wird Einem gelegentlich unbehaglich dabei zu Sinn, dann aber wieder packt es bald wie ein süsses Singen, bald wie ferner grollender Donner, wie Blitz und Krach, oder gellendes Lachen.

Alfa, das ist der Mann, und Omega das Weib. Wir sehen sie das Leben der ersten Menschen führen, in einer Umgebung, wie wir uns das Paradies vorstellen, in selbstverständlicher Nacktheit in Gemeinschaft mit

der Natur, der unbelebten und belebten. Die Geschichte, die sich vor unseren Augen abspielt, ist einfach genug. Der Künstler schildert die Untreue des Weibes, das, nach den ersten glücklichen Zeiten der Liebe, sich unbefriedigt fühlt und, selbst ein Stück urweltlichen Wesens, in ruheloser Begierde zu allem hinstrebt, das sie umgiebt und dem sie sich verwandt fühlt; der Mann leidet, sucht sich zu wehren, erlahmt, verzweifelt; in rasender Wut tötet er die Genossin und wird, von den rächenden Nebenbuhlern selbst erschlagen.

Das Gegenständliche ist nur das Instrument, auf welchem Munch alle Tonarten seiner Laune erklingen lässt. Vom rein künstlerischen Standpunkt betrachtet, ist es gleichgültig; so sehr ist es durch die Form — Rhythmus der Linienführung, Verteilung von Schwarz und Weiss, die Eigenschaft des Strichs und der Fläche: lauter eigentlich graphische Qualitäten — gebändigt. Und es ist doch nicht gleichgültig; es reizt und weckt Interesse, fast Neugierde; aber erst jenseits des ästhetischen Genusses. Und noch mehr: es hat Gewicht und Bedeutung auch da, wo wir den eigentlichen Sinn nicht oder doch nicht gleich verstehen; man gewinnt den Eindruck, hier habe der Künstler sich etwas von der Seele gearbeitet; sei über Erlebnisse, die ihn gequält haben, Herr geworden.

Die Reihe beginnt mit dem Anschlag einzelner Töne: auf dem Titelblatt ein Panartiger Kopf, dessen aufgerissene Augen ein komisches Entsetzen ausdrücken; dann das Inhaltsverzeichnis in guter Schrift, von ornamentaler Umrahmung eingefasst. Zwei präludierende Akkorde folgen: abermals ein Kopf, spitzgebartet, mit faunischen Zügen, dem aus der Stirn Hörner in Form von geballten Fäusten hervorwachsen; und eine Pflanze, die zu einem Gebilde von drei Frauengesichtern erblüht: Typen der wechselnden Seiten der Frauenseele.

Jetzt erst kommen wir zur Sache. Adam liegt schlafend, schwer und unbeholfen, auf der Erde. Das Weib, selbst noch wie vom Schlaf umfangen, erdenschwer und doch geschmeidig, gleich einer Nachtwandlerin, steht mit halb gebeugten Knieen, sich zu ihm neigend, daneben und kitzelt ihn mit einem Zweige an der Schläfe. Gross und unendlich ist der Raum: im Hintergrunde erhebt sich in leichter Wölbung die Kuppe eines Bergzuges, dessen Linie sich in harmonischer Wechselwirkung mit der Biegung des weiblichen Körpers auseinandersetzt.

Alfa und Omega haben sich gefunden; sie sitzen, von rückwärts gesehen, eng angeschmiegt, am Meeresstrand auf der Dünenhöhe, an einer Bucht, über deren jenseitigem Ufer der Mond aufgeht. Der Blick wird an den Gestalten vorbei auf das Wasser geführt, wo sich der Mond in der bei Munch immer wiederkehrenden Form einer Säule spiegelt; wir empfinden die Luft, die hinter den Körpern frisch und schwer zugleich auf dem Wasser liegt, wie eine sinnlich wahrnehmbare Materie.

Mann und Weib erheben sich und gehen in den Tannenwald, dessen bizarre Zweige über ihnen zusammenschlagen. Die Schatten gleiten über ihre Leiber, deren Bewegung gegen die starren Linien der geraden Baumstämme kontrastiert.

Nun schürzt sich der Knoten. Der erste Liebesrausch ist verflogen; Omega liegt, lang ausgestreckt am Ufer eines Bergsees. Sie spielt mit der Schlange, die in trägen, sattgefressenen Windungen neben und auf ihr liegt, und schaut ihr mit versonnen lüsternen Augen ins Gesicht. Alfas Antlitz, gross und weiss, und starr, schaut zwischen den Stämmen des Waldes heraus, auf die Scene. Hinter dem träumenden Weib träumt die Landschaft: der See, der Berg, der sich im Wasser spiegelt, der Wald, über dem eine dunkle, unheilverkündende Wolke aufsteigt.

Alfa, in wütender Eifersucht, erdrosselt den Wurm. In verschlungenem Gemenge wälzen sie sich drehend am Boden. Die Hände des Mannes umkrallen den Hals des Tiers, aus dem die Zunge röchelnd herausflattert. Im Hintergrunde dehnt sich unbegrenzt der Raum. Dort liegt das Weib auf dem Bauch, den Kopf in die Hand gestützt, und sieht mit lässiger Teilnahme dem Kampfe zu. Der Sieg ist vergeblich. Das Weib hat Gefallen an fremden Liebkosungen gefunden. Tiger und Bär kommen nacheinander an die Reihe: von jenem lässt sie sich, auf seiner Tatze ruhend, die zarte Hand belecken; diesen umarmt sie, vor ihm kniend, und legt ihm Gesicht und Arm in das Zottelfell und an die spitze Schnauze.

Zwischen beiden Rivalen entbrennt der Kampf. Die dunkle schwarzfarbige Gestalt des Bären und der Tiger, gestreckt und geschmeidig, schreiten aufeinander los. Zuschauer aber sind: Alfa und Omega, die sich versöhnt umschlungen halten, die Giraffe, der Strauss und der Löwe, alle hochaufgerichtet vor dem Waldrand stehend, dessen Kontur in grossartiger Einfachheit die Wahlstatt begrenzt.

Omegas Triebe bleiben aufgeregt und in die Ferne gerichtet. Alles Organische in der Natur erweckt ihre sehnende Lust. Sie kniet, mit Blicken, die ins Ungewisse schweifen, und presst Blumen

an ihren Mund, oder schlürft ihren Duft mit saugenden Lippen, indem die Augen in Ekstase aus ihren Höhlen treten.

Alfa versteht das nicht, und täppisch in der Kleinarbeit seines Verstandes ersinnt er ein Mittel: er bringt einen Vogel Strauss, um Omegas Eifersucht zu wecken. Die aber hat des nicht Acht; schon in ein neues Abenteuer verstrickt, kniet sie

„Omega weint.“ Vertiert, mit aufgeschwemmten Backen, fetten Brüsten und herabhängenden Armen kniet sie, wirr im Haar und stier im Blick.

Jetzt entschliesst sie sich zur Flucht. Während der Mann, versunken und den Blick ins Innere gerichtet, auf einem Felsblock am Meeresstrande sitzt, schwimmt das Weib auf dem Rücken eines Hirsches über die Bucht davon. In klarer Flüssigkeit dehnt



EDVARD MUNCH, OMEGA UND DER TIGER

auf einer Waldwiese und umfängt in weich-hingebender Umarmung eine Hirschkuh, welche vor ihr liegt und ihr das Maul zum Kusse entgegenstreckt.

Ihre Gelüste sinken tiefer; im Schweinegehege wechselt sie mit dem Eber verliebte Blicke, während über die grob geschichtete Einfriedigung hoch und gelassen der Gipfel eines breitgelagerten Berges hereinschaut, und links an einem Teich im Waldesschatten das Idyll eines Häuschens schläft.

sich die Wasserfläche, welche das Tier in überzeugender Bewegung teilt. Drüben schwingt die Linie des jenseitigen Ufers, und der aufgehende Mond beginnt sein Licht im Wasser zu spiegeln.

Das nächste Blatt bringt ein satyrspielartiges Intermezzo: Alfa und seine Nachkommen. Eine Schar kleiner koboldartiger Untiere mit menschlich individuell karikierten Gesichtern: eine kleine Schlange, ein Affe, ein schweinartiges Wesen und viele andere stehen und sitzen aufmarschiert, albartig



EDVARD MUNCH, OMEGA UND DIE HIRSCHKUH

bedrängend, vor Alfa, der immer noch auf seinem Felsblock sitzt und mit überlegenem Hohn auf diese Ausgeburten hinabsieht. Sie aber stehen wie ein unübersteigliches Hindernis zwischen ihm und dem Häuschen am Waldesrand, das er für sich und sein Weib gebaut hatte, und versperren ihm den Weg.

Und er verfällt in die Verzweiflung des Wahnsinns. Hohlwangig, mit entsetzt aus dem Gesicht hervorquellenden Augen irrt er am Rande des Ufers; zerrissen, zerhackt, sind die Linien des Strandes, des Himmels, des Wassers, in dem sich die Wolken spiegeln: ein wildes Durcheinander rhythmischer Dissonanzen, das Bild einer Seele, die sich unter der Last eines unentrinnbaren Schicksals selbst zerfleischt.

Die Katastrophe folgt. Omega ist schwimmend zurückgekehrt; aber der empörte Mann lässt sie nicht ans Land. Am Ufer knieend stösst er ihren Kopf immer wieder unter die Fluten, bis sie den Geist aufgiebt. Die Brutalität des Vorgangs ist durch den Adel der Formen und ihre Grösse gemildert und verklärt, so dass er befreiend wirkt. Wie sich die Konturen der Männergestalt, deren Geste sich zu heroischer Ekstase erhebt, mit der zwischen den Gliedern sichtbaren Strandlinie verschlingt! Wie diese Linie nach dem Hintergrund zu einfach wird und verklingt, und wie der flächig getönte Waldrand einen ernsten getragenen Akkord dazu abgiebt!

Der Schluss gehört der Vergeltung. Alle Rivalen Alfas rotten sich zusammen. Der Tiger, der Bär, die Hyäne, der Affe, das Schwein, alle fallen mit Gejohle über den gequälten Mann her, strecken ihn zu Boden, erschlagen und zerreissen ihn. Es ist ein Abklingen nach der Grösse des vorletzten Blattes.

*

Die Schilderung der Vorgänge mit den Mitteln der Sprache wirkt plump und unbeholfen neben der künstlerischen Darstellung. Gerade die Graphik verfügt über Möglichkeiten des Ausdrucks, die die Dinge aus dem Bereich des allzu Thatsächlichen hinaus in die Welt der Phantasie führen. Was sie dabei an Erdenschwere einbüssen, gewinnen sie an Beweglichkeit und an Fähigkeit, durch ihren Stimmungsgehalt bald diese, bald jene Empfindungsassoziationen zu befruchten. Wer sich mit den Blättern abgiebt, wird das erfahren; neben, unter und über dem geschilderten gegenständlichen Inhalt quellen Ideen und Anregungen in bunter Fülle hervor. Und doch ist es keine Gedanken- oder Literaturkunst. Denn es steht alles auf der soliden Unterlage des mit dem Auge sinnlich Geschauten und Gebauten.



EDVARD MUNCH, OMEGA UND DER BÄR



KARL HAGEMEISTER, BRANDUNG AN DER RÜGENSCHEN KÜSTE

KARL HAGEMEISTER

VON

KARL SCHEFFLER



Man begegnet in der Entwickelungsgeschichte der modernen Malerei einem Künstlertypus, den es in früherer Zeit nicht gegeben hat: dem Maler, der die städtischen Kulturzentren flieht, um allein oder mit gleichgesinnten Genossen, auf dem Lande als ein Kunsteremit das Leben zu verbringen. Fontainebleau, Dachau, Worpswede. Charakteristisch ist es, dass die Maler, die sich in der Liebe zu einem einsam rustikalen Leben solchergestalt begegnen, niemals die dramatischen Temperamente und die aggressiv revolutionären Naturen sind, sondern vielmehr ernst gehaltene, weiche und innige Menschen, die neben der wirklichkeitsfrohen Liebe zur Scholle auch mehr oder weniger lyrischen Empfindungen unterworfen sind. Künstler wie Delacroix und Manet waren nicht zufällig Vollblutpariser; Maler wie Menzel und Liebermann sind nur in der Nähe des Brandenburger Thors denkbar. Sie halten die Grossstadt nicht nur aus, sondern brauchen sie. Künstler aber wie Millet und Leibl, oder auch wie Cézanne, bärtige Männlichkeiten mit einem Kindergemüt, werden von der Grossstadt erschreckt und verwirrt. Sie sind



KARL HAGEMEISTER, MOHN

empfindsam und von einer fast weiblichen Zartheit; und sie malen in ihre Bauernbilder, in ihre „naturalistischen“ Landschaften all den Duft und Schmelz ihrer Einsamkeit hinein, so dass es in den Werken dieser Rustikalen kostbarer oft glitzert, empfindsamer oft schimmert als in den Bildern der von nervösem Gestaltungswillen gespornten Grossstadtkünstler.

Karl Hagemeister ist vom Stamm dieser sich bäuerlich Absondernden. Er malt seit Jahrzehnten schon still für sich hin in der Wald- und Seegegend hinter Potsdam und führt dort ein Leben, ähnlich wie es von den Fontainebleauern und Dachauern berichtet wird. Er lebt sogar noch primitiver als Diese, weil er ohne Genossen ist. Er ist in der für die Grossstadtnähe merkwürdig menschenfernen Havellandschaft bei Werder oder am Schwielochsee seit einem Menschenalter schon eine bekannte Figur als Jäger, Fischer, Segler und Maler; in Berlin aber oder gar im Reich weiss man noch recht wenig von seiner Existenz. Und doch ist dieser Künstler allgemeinerer Beachtung wohl wert. Nicht als ein mehr als Sechzigjähriger, sondern weil er sich in den vierzig Jahren seines Künstlerlebens, trotzdem er ganz auf sich selbst angewiesen war, stetig hinaufentwickelt hat, weil er sich selbst gelehrt hat das Echte zu erkennen, und weil er solche Erkenntnis zum Gesetz seines Lebens gemacht hat. Weil in diesem bescheidenen Leben ein seltener Einklang von Künstlertum und Menschentum ist.



KARL HAGEMEISTER, TOTES REH

Hagemeister ist Prellerschüler. Nicht ein Schüler des Malers der Odyssee, sondern des



KARL HAGEMEISTER, SUPERPORTE

Malers der Hünengräber, der Eichen im Sturm und der Seestücke; der Schüler eines Lehrers, der einsichtig genug war, dem jungen Märker nicht das Heroische aufzuzwingen, sondern ihn auf die organische Struktur der Landschaft und auf Bilder der Barbizonschule in der Meyerschen Sammlung in Dresden zu verweisen. Anfangs der siebenziger Jahre ist Hagemeister dann aber dem Künstler begegnet, der ihm der eigentlich wertvolle Lehrer und ein Genosse in einer Person geworden ist und von dessen Einfluss er selbst an dieser Stelle schon gesprochen hat: Karl Schuch.* Mit diesem Maler, der sich in seinen besten Werken neben Leibl stellen darf, hat Hagemeister manches Jahr am Hintersee, in Paris, in den Niederlanden und in Oberitalien studiert, und es hat sich zwischen den Beiden, als sie in Ferch am Schwielochsee dann gemeinsam wirtschafteten, ein Verhältnis herausgebildet, ähnlich wie einst zwischen Leibl und Sperl. Für Hagemeister ist Schuch ein Erlebnis geworden, wie Leibl das grosse Erlebnis Sperls war. Diesem gleicht er auch in manchem Zug. Er gleicht ihm in der Zuverlässigkeit, in der handwerklich fest gegründeten Tüchtigkeit und in dem gelassenen Wissen um die Grenzen der Begabung. Und es sind Beide durch die innige Berührung mit bedeutenden Künstlern gewissermassen historische Persönlichkeiten geworden. Doch steht Hagemeister seinem Freund in vielem selbständiger gegenüber. Schon darum, weil er relativ früh von Schuch getrennt wurde, erst durch dessen Heirat und dann durch dessen Tod; und weil er inmitten der nördlichen Heide- und Waldlandschaft notwendig eine selbständige Transposition der von Schuch empfangenen, ihrem Ursprung nach süddeutschen, münchnerischen Kunstlehren vornehmen musste, um damit in der märkischen Natur zurechtzukommen. In Hagemeisters Malerei erinnert darum heute nichts mehr unmittelbar an Schuch; es ist in seinen Arbeiten vielmehr etwas Eigenes, das man, fern von aller Prätention natürlich, Persönlichkeitsstil nennen muss.

Das Wesentliche in Hagemeisters Malerei ist ein entschieden dekorativer Zug. Sich selbst überlassen hätte die Begabung für das Dekorative wahrscheinlich nur einen Dekorationsmaler gemacht. In der Berührung mit Schuch, mit den Impressionisten und den alten Holländern ist dieses Talent aber nach der Seite des anschauenden Gefühls vertieft worden, und nach intensiven Anstrengungen ist es dem Künstler gelungen, ein guter Stimmungsmaler zu werden. Ein Maler märkischer Detailstimmungen. Hagemeister malt immer nur kleine Winkel der Natur. Darin gleicht er ein wenig jenem Maler König, den Paul Heyse in seinen „Kindern der Welt" schildert und der von seinen Kollegen scherzhaft der Zaunkönig genannt wurde. Ein märkischer Monet hätte immer wieder das mit seinem gelbweissen Sand und seinen Fruchtbaumhügeln unsagbar malerisch am breiten Wasserlauf

* Kunst und Künstler, Jahrgang VI, Seite 152 u. f.



KARL HAGEMEISTER, SUPERPORTE

daliegende Werder in allen Jahreszeiten und in all dem wechselnden Duft der silberigen märkischen Atmosphäre gemalt. Hagemeister malt dagegen etwa Teichecken, ein paar Birkenstämme mit schneebeladenen Zweigen über einem gefrorenen Rinnsal, das hinten irgendwo im offenen See mündet, Wasserrosen im Schilf, blühende Heide, herbstlich bunte Blätter auf einem Wasserspiegel treibend, bunten Mohn in weicher Abendzartheit oder auch, in den letzten Jahren, Studien von Brandungswellen an der Rügenschen Küste. In allen Fällen sucht er Dieses zu geben: einen Winkel der Natur, gesehen durch eine allgemein gültige kosmische Stimmung. In jedem Fall ist das Gegenständliche überwunden. Wo ein Rest bleibt, da ist nicht stoffliche Befangenheit die Ursache, sondern jene zu unbeschränkte Hingabe an die dekorative Mallust, in deren Gefolge so leicht die Manier einhergeht. Darum ist es so charakteristisch für diesen in äusserster ländlicher Frugalität sein Genüge Findenden, dass in seinen etwas leeren, aber silbrig feinen Winterpastellen ein fast japanisches Raffinement ist, eine fast Whistlersche Lust an Tonzartheit und Tondifferenziertheit, eine Artistenfreude, die unerklärlich wäre, wenn man nicht wüsste, dass eben solche Eigenschaften Kennzeichen jener scheuen Empfindsamkeit sind, die Künstler wie Hagemeister in ländliche Einsamkeit treibt.

Wie diese besondere Art von Pastellzartheit, die für Hagemeister bezeichnend ist, sich technisch aus der Naturanschauung ergiebt, das hat er selbst einmal in einem Brief ausgesprochen. „Ich habe erkannt," schreibt er, „dass zum atmenden Leben Bewegung gehört, und dass diese nur durch feinste Unterschiede im Farbenauftrag erreicht werden kann. Wenn man alles pastos malt, so giebt es keine Bewegung, wohl aber, wenn man vom Pastosen bis zu äusserster Zartheit und von der klaren deutlichen Ferne bis zur Verschwommenheit abstuft. Dass ich alles hell male ist selbstverständlich. Ich mache mir klar, dass es zur ausdrucksfähigen Darstellung gehört, die wichtigsten Erscheinungsformen zu bevorzugen und die minder wichtigen unterzuordnen. Die wichtigsten Erscheinungsformen sind mir aber die, die die Dinge unter den meisten Bedingungen beibehalten. — Wenn ich landschaftliche Dinge sehe, so bemerke ich immer einen Kampf von Licht und Luft um die Herrschaft über sie. Dieser Beobachtung entsprechend gebe ich die Dinge zuerst in schweren farbigen Massen und hülle sie dann in Luft und Licht. Ich habe auf der Leinwand immer zwei grosse Töne bereit, die ich vom Himmel ablese. So ahme ich gewissermassen den Prozess der Natur nach. Wenn ich Landschaften male, bedecke ich die Leinwand mit einem grossen Stimmungston und füge für die Luft das entsprechende Licht der Stunde hinzu. Dann gehe ich planmässig von der Ferne bis in den Vordergrund und male zuletzt die stabilen Dinge, die ich, wie oben geschildert, mit Luft und Licht umhülle, bis alles stimmt und die stabilen Dinge als der Niederschlag der Stimmung

erscheinen. — Wenn man aufmerksam betrachtet, so sieht man immer in der Landschaft die Luftlichter von den Tönen der Luft, die senkrecht darüber steht. Darum kam ich dahin, erst die Stimmung auf die Leinwand zu bringen und dann erst die Dinge daraus zu entwickeln. So kann man schöpferisch malen. Denn nur die Kenntnis der Gestaltungsgesetze ermöglicht ein schöpferisches Arbeiten.“ —

Neuerdings hat Hagemeister auf Grund von Aufträgen begonnen grosse dekorative Wandbilder für Speisezimmer und Treppenhäuser zu malen. Es liegen noch nicht genügend Resultate dieser Thätigkeit vor, um ein Urteil zuzulassen. Es wird nicht leicht sein, die subtile Stimmungskunst zu Freskowirkungen auszuweiten und die Gefahren des Dekorationsmalmässigen zu vermeiden. Dass Elemente einer feinen, tonigen Raumkunst in den besten von Hagemeisters Staffeleibildern enthalten sind, ist andererseits nicht zu verkennen. Vor allem, wenn man etwa an die freilich noch nicht erprobte pastellartige Freskotechnik denkt, die der Chemieprofessor Wilhelm Ostwald eben jetzt erfunden hat. Die Frage ist, ob der Künstler, der in täglicher enger Berührung mit der Natur geworden ist was er ist, die Naturfremdheit ertragen kann, die das Fresko mit seinen Ansprüchen an Stil und Architektonik nun einmal fordert.


KARL HAGEMEISTER, BÄUME IM SCHNEE

Was heute vor der Lebensarbeit Hagemeisters die Schätzung herausfordert ist, dass sie, ohne alle Tendenz, nur aus innerer Nötigung etwas wie eine moderne Heimatskunst geworden ist, in der eine männliche Liebe zu einer bestimmten, eng umgrenzten Landschaft malerisch feinen Ausdruck findet. Es liegt in dieser Zeit, wo das Talent nicht nur ehrgeizig herrschen, sondern zugleich auch grossstädtisch geniessen möchte, etwas Vorbildliches in der Art, wie ein Märker hier in der Einsamkeit ein Maler der Mark geworden ist.


KARL HAGEMEISTER, STUDIE. ZEICHNUNG



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN.

Peter Behrens hat mit dem Bau einer Turbinenfabrik für die A. E. G. in glänzender Weise die Erwartungen erfüllt, die bei seiner Berufung als Architekt dieser grossen Firma ausgesprochen worden sind. Er hat in einem Augenblick, wo schon die Befürchtung laut wurde, er gäbe sich schinkelnd gar zu pietätvoll der Tradition hin, bewiesen, dass mehr als jemals in ihm etwas Ursprüngliches und Elementarisches zur Gestaltung drängt. In dem Bau dieser Turbinenfabrik tritt der Geist reifer Modernität so siegreich hervor, dass der Anblick des Gebäudes im Kontrast mit dem Grossstadtmilieu ringsumher fast phantastisch wirkt. Es ist mit Nachdruck von der über Messel hinausgehenden Kühnheit zu sprechen, die Behrens hier an den Tag gelegt hat, von seiner künstlerischen Konsequenz, womit er die Ingenieurrechnung in ein reines Kunstkalkül verwandelt hat, und von seiner Sachlichkeitskultur grossen Stils, die in diesem Fall den profanen Industriebau zu höherer Monumentalität und Stilwürde emporgehoben und ihn durch eine machtvolle Rhythmisierung des Konstruktiven zu etwas Symbolischem gemacht hat. Beton, Eisen und Glas! Das will an sich nichts sagen; denn niemals erzeugt das Material aus sich selbst Kunstwirkungen. Die Kunst Behrens' aber macht es, dass man von seiner Turbinenfabrik doch unwillkürlich von einem endlich gefundenen Materialstil spricht. Es stellt dieses von Licht durchflutete Gebäude, das im ganzen und im einzelnen mit Grossheit durchgeführt ist, etwas Einziggeartetes dar; es spricht von einer Modernität, die Würde hat, in der soziale Sittlichkeit ist und zu der sich die auf ihre Fortgeschrittenheit so stolzen Grossstädter noch nicht zu bekennen wagen. Um so mehr erhebt sich die A. E. G. dadurch, dass sie ihren Architekten in dieser Weise gewähren lässt, zu der Bauherrenhöhe der Firma Wertheim. Sie ermöglicht es ihrem Architekten damit, den leeren Platz Messels einzunehmen und so auszufüllen, wie die Zeit es will. Die Stilhaltung dieses Fabrikgebäudes beweist, dass Peter Behrens der Mann wäre, den Berliner Künstlern ein würdiges Ausstellungshaus aus Beton, Eisen und Glas zu bauen, dass ihm Riesengeschäftshäuser in künstlerischen Verhältnissen gelingen würden, dass er Bahnhofsgebäude bauen könnte, wie wir sie brauchen und dass er innerhalb des modern Monumentalen die schwierige Metamorphose der Tradition vorzunehmen imstande ist. – Von anderen Fabrikbauten, die Behrens zurzeit für die A. E. G. ausführt, wird später zu sprechen sein. —

Im *Sezessionsgebäude* waren, wie alljährlich, die Unterrichtsergebnisse der Studienateliers von Lewin-Funcke ausgestellt. Sie waren wieder der Beachtung durchaus wert. Brandenburg scheint sich zu einem vortrefflichen Lehrer auszubilden, denn der objektiv gerichtete Sinn in den Arbeiten seiner Klasse fiel wohlthuend auf. —

Aus einer sehr bunten und ungleichwertigen Ausstellung bei *Schulte*, die unter Anderem, Nachlasskollektionen von Philipp Klein und Otto Reininger brachte – zwei Talente, die beide in ihrer Art viel Fähigkeiten hatten, ohne doch zu wahrhaft kunstmässiger Organisation dieser Fähigkeiten gelangt zu sein –, sind ein paar feine, zarte Landschaften Steinhausens zu notieren und ein Melonenstilleben von Schuch, das mit Leiblscher Meisterschaft gemalt ist und in dem es wahrhaft venetianisch glüht.

Fritz Gurlitts Kunstsalon macht mit Giovanni Giacometti bekannt. Das ist eine dankenswerte That; um so mehr, als auch Arbeiten von Cuno Amiet gezeigt werden. Denn ist der ästhetische Genuss auch zweifelhaft, so ist der Gewinn an kunsthistorischer und kunstpsychologischer Einsicht doch zweifellos. Der stürmische Neoimpressionismus und Stilismus der modernen Schweizer ist sehr merkwürdig. Bei Cuno Amiet ist die Freskoanschauung ein inneres Müssen; darum sind ihre Resultate selbst dort noch interessant, wo sie im Format des Staffeleibildes problematisch sind, wie in den meisten der ausgestellten Bilder. Giovanni Giacometti aber glaubt man den krass vereinfachenden Stil nicht. Man sieht eine italienisch beredte Geste und einen künstlichen Furor, hinter denen ein ziemlich unorgineller Mensch steht, der wohl auch mit bürgerlich akademischen Mitteln sagen könnte, was er zu sagen hat.

Ein Radierer August Brömse aus Prag wurde uns zu gleicher Zeit als ein vergrübelter und ideenreicher Gedankenkünstler ohne viel malerische Originalität vorgestellt, der sich vor allem an Klinger herangebildet hat. –

Die Künstlerfarbenfabrik *Günther Wagner* schreibt einen Wettbewerb für Maler aus. Die Gesamtsumme der Preise beträgt 25000 M. Das Nähere teilt die Fabrik mit.

K. S.

KÖLN.

Das *Wallraf-Richartz*-Museum hat im abgelaufenen Etatsjahre eine Reihe von bemerkenswerten Neuerwerbungen gemacht, unter denen die wichtigsten sind: Emil Rudolf Weiss: Rosenstilleben; August Deusser: Pauker und Trompeter; Wilhelm Trübner: Selbstbildnis als Einjähriger und Kentaurenjagd; Paul Gauguin: Frauenkopf; Max Liebermann: Judenstrasse in Amsterdam; Fritz von Uhde: Mädchen im Garten; Karl Schuch: Stilleben mit Wildente und Kasserole; Vincent van Gogh: Bildnis eines jungen Mannes.

MÜNCHEN.

Die Frühjahrsausstellung der *Münchener Sezession* giebt nicht wie in früheren Jahren die Möglichkeit, auf künftige Leistungen verfehlte Prognosen zu stellen. Auch in ihren Sälen ist mit dem akademischen Bewusstsein, das sich die älteren Mitglieder nicht ohne Koketterie angewöhnt haben, eine behäbige Beschaulichkeit eingetreten, deren Wandlung zur glaspalästlichen Langeweile schon in das Bereich des Wahrscheinlichen gezogen werden muss. Die Übersicht über den geschlossenen Kreis der jüngeren Münchener Landschafter, an deren Spitze unstreitig Fritz Osswald und Karl Reiser getreten sind, sowie die Genremaler Nissl, Piepko und Kühn, zeitigt kaum grössere Hoffnungen als sonst. Die beiden Erstgenannten bewähren sie allein. Unter den Jüngsten giebt sich Wilhelm Gallhof als ein starkes malerisches Temperament zu erkennen, Julius Seyler hat ein ausgezeichnetes, skizzenhaft umrissenes Feldbild ausgestellt, Schramm-Zittau eine grössere Leinwand voller Leuchtkraft und Wahrheit gemalt, einen Feldweg mit Staffage, zu dessen Seite ein hochstehendes Kornfeld seine Garben aneinander drängt.



PETER BEHRENS, DIE TURBINENFABRIK DER A. E. G. IN BERLIN

Prächtig sind Brangwyns Radierungen, unerschöpflich an technischer Sicherheit und künstlerischer Kraft.

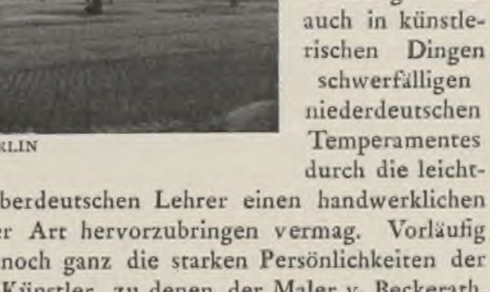
Die *Galerie Heinemann* veranstaltete eine Ausstellung von Werken alter englischer Kunst, wo sich die hocherfreuliche Gelegenheit ergab, vornehmlich Constable an 40 Bildern und Studien, darunter einer grossen Zahl von Meisterwerken kennen zu lernen. Auch der Begründer der Schule von Norwich, Crome und einige seiner Schüler, waren mit charakteristischen Stücken vertreten. Der weniger bekannte J. C. Ibbetson weckte mit seinem „Gutshof" Erinnerungen an unsere Düsseldorfer Schule. Unter den Landschaften ist Richard Wilson mit einigen seiner kleinen duftigen Phantasiebildern mit Ruinen, See und Höhen zu erwähnen, dann der ruhige Autodidakt Dawson. Von Bonington war das bekannte grosse Stück „Paris mit dem pont royal" weniger ansprechend als einige Stadtbilder, vor allem aus Genf. Das Porträt repräsentierten Lawrence und Raeburn, Hoppner und einige Genossen, ohne neben den Landschaften zu einer anderen als rein dekorativen Wirkung zu gelangen.

Gegenwärtig ist bei *Heinemann* eine Gesamtausstellung der Bilder des Ungarn Szinyei-Merse.

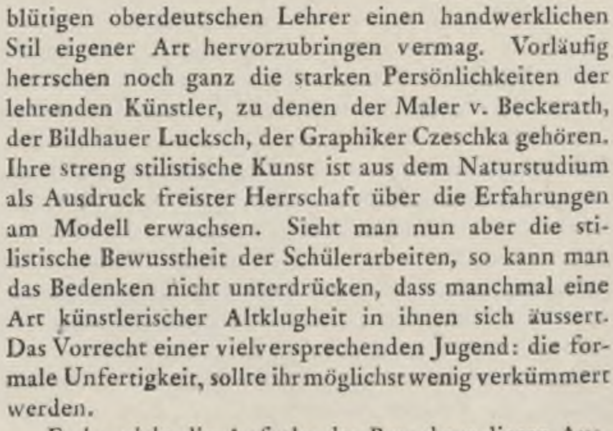
Bei *Brakl* fand eine ganz charakteristisch zusammengebrachte Ausstellung von Trübner statt. U.-B.

HAMBURG.

Die *Staatliche Kunst-Gewerbe-Schule* hat eine Ausstellung von Schülerarbeiten veranstaltet. Sie ist in mancher Hinsicht interessant und in der Qualität der Arbeiten überraschend gut. Das noch junge Institut zeigt den Willen, die Schüler und in ihnen das Hamburgische Kunstgewerbe der nächsten Generation auf die Wege der künstlerischen Gedanken unserer Tage zu führen, ohne verstimmende Neigung zum Exzentrischen, aber auch ohne Scheu vor dem Problematischen dieser Aufgabe.



Es wird sich fragen, ob die Belebung des auch in künstlerischen Dingen schwerfälligen niederdeutschen Temperamentes durch die leichtblütigen oberdeutschen Lehrer einen handwerklichen Stil eigener Art hervorzubringen vermag. Vorläufig herrschen noch ganz die starken Persönlichkeiten der lehrenden Künstler, zu denen der Maler v. Beckerath, der Bildhauer Lucksch, der Graphiker Czeschka gehören. Ihre streng stilistische Kunst ist aus dem Naturstudium als Ausdruck freister Herrschaft über die Erfahrungen am Modell erwachsen. Sieht man nun aber die stilistische Bewusstheit der Schülerarbeiten, so kann man das Bedenken nicht unterdrücken, dass manchmal eine Art künstlerischer Altklugheit in ihnen sich äussert. Das Vorrecht einer vielversprechenden Jugend: die formale Unfertigkeit, sollte ihr möglichst wenig verkümmert werden.



Es ist nicht die Aufgabe des Besuchers dieser Ausstellung am einzelnen zu nörgeln, sondern die Arbeit der Lehrenden freudig anzuerkennen. Denn diese

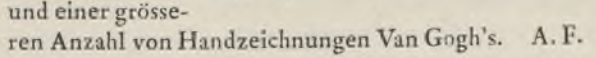
Männer haben es hier nicht leicht: sie thun Kolonistendienste, und in Hamburg eine junge und lebensstarke Kunst anzubauen, ist heisse Arbeit. Zweierlei mag man ihnen daher wünschen: dass sie in Hamburg weniger Kraft zur Beseitigung von Hindernissen aufwenden müssen und dass sie vom übrigen kunstgewöhntern Deutschland nicht vergessen werden. W. W.

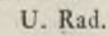
FRANKFURT.

Im *Kunstverein* verdienten die Kollektionen von A. Oppenheim und Leo Putz Beachtung. Der erste zeigte in seiner Landschaftsserie „St. Cloud" einen starken, jedoch selbständig und angenehm angewandten Einfluss des französischen Impressionismus. Putz interessiert besonders in seinen Bildern aus dem Jahre 1909, die von ebenso robuster Kraft sind wie früher, aber von leiserer, zugleich vornehmerer Behandlung der Farbe. — Der Salon *Held*, dessen Tage hier leider gezählt sind, verschwindet mit einer erlesenen Ausstellung französischer Meisterwerke von Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Boudin und Jongkind, und einer grösseren Anzahl von Handzeichnungen Van Gogh's. A. F.



PETER BEHRENS, DIE TURBINENFABRIK DER A. E. G. IN BERLIN





WEIMAR.

Die *Kunstschule* feiert in diesem Jahr ihr fünfzigjähriges Bestehen mit einer Jubiläumsausstellung. Es haben dieser Schule zeitweise angehört: Böcklin, Liebermann, Piglheim, Begas, die beiden Grafen Kalckreuth, Lenbach, Brendel, Gleichen-Russwurm, Christian Rohlfs usw. Die Hauptausstellung wird vom 2. Juni bis Ende September im Fürstenhause stattfinden und verspricht nach mehr als einer Richtung lehrreich zu werden. Wir kommen zur rechten Zeit darauf zurück. W. S.

PRAG.

Die Jahresausstellung des *Kunstvereins* für Böhmen wird diesmal wieder internationalen Charakter haben. Wenn man auch des verfügbaren Raumes wegen davon Abstand nehmen muss, die verschiedenen Gruppen vollzählig ausstellen zu lassen, ist es doch der Ausstellungsleitung gelungen, die führenden Mitglieder der Münchner und Berliner Sezession, der polnischen Vereinigung „Sztuka", Krakau, sowie die befähigtesten Maler der französischen Schule in ihren besten Werken vorzuführen. Die Eröffnung findet Mitte April statt. Vertreten sind unter Andren: Habermann, Erler, Pietzsch, Eichler, Bauriedl, Heinrich Vogeler, Orlik, — aber auch Liebermann, Slevogt usw. werden zu finden sein. Von französischen hervorragenden Namen sind zu nennen: Aman-Jean, Cottet, Raffaelli, Castelucho, Daucher. — Max Klinger sendet eine Richard Wagner-Büste. — In der graphischen Abteilung dominieren Namen, wie: Brangwyn, Corot, Daubigny, Lorraine, Rodin, Rysselberghe und die Deutschen: Willy Meier, Walter Zeising, Käthe Kollwitz, sowie eine Kollektion des Grafen Kalckreuth. — Wir kommen auf die einzelnen Werke noch zurück. U. Rad.

BERLIN.

Bei *Max Perl* wird vom 2.—4. Mai die Sammlung Otto Brenner (Handzeichnungen und Aquarelle, japanischer Farbenholzschnitte, Radierungen, Lithographien aus dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert) versteigert. —

Im *Kunstsalon J. Casper* ist der nach Weimar übergesiedelte Gari Melchers mit sieben neuen Bildern besser fast vertreten als in der amerikanischen Ausstellung am Pariser Platz. Ausser seinen Arbeiten werden in der sehenswerten Ausstellung noch mehr oder weniger interessante Bilder und Zeichnungen von Looschen und Kallmorgen, von Corot, Daumier, Lépine, Raffaëlli, Corinth, Fantin-Latour usw. gezeigt.



TINTORETTO, CHRISTUS BEI MARIA UND MARTHA
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

DIE NEUORDNUNG DER ALTEN PINAKOTHEK

VON

KARL VOLL



Gerne komme ich dem Wunsche der Redaktion nach und spreche einige Worte zu der schönen Neuordnung der Alten Pinakothek.

Die vielen Aufsätze, die ich über „Tschudis erste Tat" gelesen habe, sind mit grosser Vorsicht über den Stand der Dinge weggegangen, den Tschudi vorgefunden hat. Mancher der Verfasser mag pietätvolle Absichten gegen den greisen Vorgänger des Herrn von Tschudi gehabt haben, mancher wird auch im einzelnen nicht mehr so recht genau gewusst haben, wie die Pinakothek früher ausgesehen hat: keiner aber hat wohl gewusst, wie es um die Pinakothek bestellt gewesen ist, ehe sie Herr von Reber umgehängt hat. Und es ist doch zur Beurteilung des jetzt geschaffenen Zustandes sehr wichtig, diesen nicht nur als das Werk eines einzelnen Mannes, sondern im Zusammenhang der Geschichte der Pinakothek zu betrachten.

Wie die Bilder in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gehängt waren, kommt hier nicht in Betracht; nur dürfen wir nach den alten Katalogen schliessen, dass weder in künstlerischer noch kunstgeschichtlicher Hinsicht von Ordnung geredet werden konnte. Hierin hat erst Wandel geschaffen der letzte Künstlerdirektor der Pinakothek: Foltz. Über die Thätigkeit dieses Mannes gehen viel unerfreuliche Erzählungen. Er hat aber auch Vorzüge besessen. Foltz war höchst energisch und wusste sich die Bureaukratie vom Leibe zu halten. Er hat auch eine Aufstellung der Pinakothek geschaffen, die zum erstenmal eine Art von Ordnung einhielt. Er führte das kunsthistorische Prinzip durch, allerdings nicht sehr streng und ohne genauere Kenntnis der Schulen.

Wie nun damals die Galerie ausgesehen hat, mag man aus dem Vorwort des Katalogs ersehen, den der — nicht an der Pinakothek angestellte — Professor Marggraff verfasst hat. Ich zitiere nach der Auflage von 1879. „Die im oberen Stockwerk der Pinakothek befind-

liche Sammlung umfasst gegenwärtig eine Auswahl des gesamten K. b. Bilderschatzes von etwa 1450 Gemälden der älteren Schulen, die räumlich in zwei grosse Abteilungen zerfallen, von welchen die eine in den neun mittleren, meist durch Oberlicht erleuchteten Prachtsälen, die andere in den nördlich daran hinlaufenden, durch Seitenlicht erleuchteten 23 Kabinetten aufgestellt ist."

Die Pinakothek umfasste also im wesentlichen einen etwas grösseren Bestand an Bildern als zu der Zeit, wo Herr von Tschudi sein Amt angetreten hat: aber sie hatte viel weniger Räume. Der Murillosaal und der grosse Saal der Franzosen waren Restaurations- und Geschäftsräume, der Saal des Rogier van der Weyden mit dem davorliegenden Kabinet waren die Direktorialzimmer. In dieser an Platz sehr eingeschränkten Galerie war die grosse Menge von Bildern untergebracht. Der Anblick war unerfreulich. Die Wände waren bis oben hinauf dicht mit Bildern behängt. Künstlerische Wirkung und klare Übersicht gab es nicht.

Hier setzte Herr von Reber ein, der damals, als Margraff die eben zitierten Worte schrieb, schon Direktor war. Er erweiterte die Galerie um drei grosse Säle und um ein Kabinet und verringerte dazu noch den Bestand an Bildern. Er führte auch, so gut es damals ging, das kunsthistorische Prinzip streng durch und schuf so eine Neuaufstellung, die nun wirklich eine Ordnung genannt werden konnte. Was er geleistet hat, war aber nicht nur ein bedeutender Fortschritt, sondern war auch sonst eine That von grossem Belang. Reber hat ja diese Neuordnung nicht ohne den grössten Widerstand von seiten mächtiger Künstler durchgeführt. Es war besonders Lenbach, der Rebers Prinzipien lebhaft bekämpfte, und es entspann sich damals eine heftige Zeitungspolemik, bei der es sich im Grunde um genau Dasselbe handelte, was jetzt Herr von Tschudi in aller Ruhe und ungestört thun durfte. Sollte die Pinakothek nach dem Muster alter Galerien, zum Beispiel der Uffizien mit Tribuna, aufgestellt werden, oder sollte sie nach dem Geschmack und Standpunkt der lebenden Generation eingerichtet werden? Herr von Reber, der in dieser schweren Zeit durch Friedrich Pecht höchst thatkräftig unterstützt worden ist, blieb in dem Kampfe Sieger und mit ihm hat der Fortschritt gesiegt. Was dort geschah, war schon — wenn auch unbewusst — Vorarbeit für Herrn v. Tschudi.

Rebers System war wohldurchdacht und festgefügt. Es wäre unter ihm leichter gewesen, einen ganzen Saal umzuhängen, als nur ein Bild von dem Platz zu nehmen, den es bei dieser für damals vorbildlichen und mustergültigen Aufhängung erhalten hatte. Das kam daher, dass für Reber noch jene Tradition aus der Zeit Ludwigs I. bestand, sogar wohl massgebend gewesen ist, die in den oben angeführten Worten von Margraff nachklingt. Prachtsäle galt es zu schmücken, nicht nur Bilder so zu hängen, dass sie gut gesehen werden können. Der Gemäldebestand aber, der zum Schmuck der stolzen Säle dienen sollte, war im wesentlichen der herrliche Kunstschatz der Wittelsbacher. Das sollte etwas fast religiös Erhabenes an Wirkung geben. Die Architektonik hat sehr viel für die von Reber getroffene Ordnung bedeutet. Und wenn ich aus eigener Erfahrung sprechen darf, so muss ich bekennen, dass dieses System sich in mancher Richtung sehr gut bewährt hat. Ich bin während der sieben Jahre, die ich der Pinakothek angehört habe, kaum ein einziges Mal durch die Säle gegangen, ohne dass mir die Feierlichkeit der Stimmung sehr ernsthaft zum Bewusstsein gekommen wäre. In keiner anderen Galerie war mir so weihevoll zumute. Das lag gewiss nicht in der künstlerischen Bedeutung der Bilder; denn andere Galerien haben auch schöne Bilder und lösen diese Wirkung nicht aus.

Aber diese ausgezeichnete Harmonie zwischen der Architektur des Gebäudes und der Ordnung der Gemäldesammlung war mit Opfern erkauft worden, die allmählich unbequem und schliesslich unerträglich wurden. Der enormen Höhe der Säle entsprechend waren viele Bilder so hoch gehängt worden, dass sie nicht mehr genau zu sehen waren, und es waren das keineswegs immer unbedeutende Gemälde: ich nenne nur die wichtigen: der Kaisheimer Altar von Holbein d. Ä. oder die grossen Tafeln von Michael Pacher. Ausserdem waren zur Füllung der riesigen Wandflächen eine ausserordentliche Menge von Bildern nötig, fast immer noch so viel wie Foltz seinerzeit in der Pinakothek gelassen hatte. Diese grosse Zahl wurde aber nur dadurch erreicht, dass viel Mittelgut, zum Teil sogar schlechte Ware mit in die Galerie aufgenommen worden war. Das sah nun Reber selbst ein und in den letzten Jahren seiner Thätigkeit ergriff er jede Gelegenheit, um den Bilderbestand der Pinakothek an Zahl zu verringern. Aber es handelte sich um mehrere hundert, die überflüssig waren und diese konnten nicht entfernt werden, ohne dass eine Neuordnung durchgeführt wurde, und diese fiel nun Herrn von Tschudi zu.

Wenn nur die Pinakothek umzuhängen gewesen wäre, dann hätte Tschudi eine noch verhältnismässig leichte Aufgabe gehabt. Aber die Pinakothek ist nur ein Teil eines grossen Ganzen: des bayrischen Gemäldeschatzes, der über 7000 alte Bilder umfasst, von denen die meisten in den Provinzialgalerien untergebracht sind. Als vor Jahrzehnten die kleineren bayrischen Galerien teils neu geschaffen, teils ausgebaut wurden, besetzte man kein festes System. Es wurden oftmals in die Provinz Bilder abgegeben, die der Pinakothek dringend nötig sind und die in den kleinen Galerien unbeachtet ein mitunter sogar gefährdetes Dasein führen. Umgekehrt kamen in die Pinakothek mancherlei an sich sogar sehr kostbare Bilder, die doch aus irgendeinem Grunde nicht für sie taugen oder ihr wenigstens entbehrlich sind. Da galt es einen Ausgleich zu schaffen.

Tschudi hat damit begonnen, dass er einige hundert von Gemälden aus der Pinakothek entfernte und dafür

einige Dutzend neu in sie aufnahm, teils durch Herübernahme aus den Provinzialgalerien, teils durch Ankauf. Damit war die Möglichkeit gegeben, die Bilder nach modernen Begriffen zu hängen, so dass sie sozusagen ihre eigenen Kräfte entfalten können. Die Kunstwerke wurden um ihrer selbst willen gehängt: das heisst sie wurden so gehängt, dass man sie bequem und ohne Störung sehen kann. Sie stossen nicht mehr mit den Rahmen aneinander, reichen nicht mehr bis an die Decke der Säle, es sind thunlichst nur zwei Reihen an einer Wand übereinander, sie sind, so weit es geht, nicht mehr dem Format und Rahmen nach gehängt, sondern nach ihrer Farbe und natürlich nach der Beleuchtung, die sie brauchen.

Tschudi hat nun zwar im allgemeinen vieles von der alten Ordnung beibehalten: nicht wenige Bilder hängen noch am alten Platz oder wenigstens in den Sälen, wo sie schon früher gewesen waren; aber er hat dem Ganzen einen neuen Sinn untergelegt und er hat sich durch kein architektonisches oder kunsthistorisches System binden lassen. Die Anordnung nach Schulen blieb gewahrt, aber massgebend war im wesentlichen immer nur der Grundsatz, die Perlen der Galerie in möglichst gutes Licht zu bringen. Dabei wurden gewissermassen manche Bilder neu entdeckt. Wer hat zum Beispiel gewusst, wie wunderschön die Landschaft auf der Kreuzigung von Pleydenwurff ist, wer hat gesehen, welch ein Schmelz auf dem doch vielbewunderten Erasmusaltar von Grünewald liegt, wer konnte sich jemals an der kühnen Meisterschaft vom Sturz der Verdammten des Rubens erfreuen und wer hat endlich jemals den organischen Reichtum der Farbe bei Tizians Dornenkrönung geniessen können. Es wären viele Bilder aufzuzählen, die erst jetzt nach langen Jahrzehnten, vielleicht nach Jahrhunderten ihre volle Wirkung wieder ausstrahlen.

Eine der wichtigsten Folgen von Tschudis Prinzip war der Ausgleich zwischen den Kabineten und den grossen Sälen. Indem Tschudi nun dies früher doch wohl etwas schlecht behandelten Kabinete mit besonderer Liebe ausgestaltete, sind sie nicht nur den grossen Sälen ebenbürtig, sondern ihnen ab und zu überlegen geworden. Die Abteilung der holländischen Landschaften ist ein wahres Juwel geworden und selbst mir, dem diese Bilder doch sehr vertraut sind, ist manches nun geradezu fremd erschienen in ihrer durch gar keinen Aufputz so hoch gesteigerten Schönheit. Die Ebenmässigkeit, die jetzt im Niveau der gesamten Galerie erreicht wird, wiegt einstweilen die alte Feierlichkeit der Prachtsäle mit ihrer symmetrischen Ordnung reichlich auf. Die Pinakothek ist als Gesamterscheinung viel schöner und vornehmer geworden, als sie war, und dabei müssen wir uns eingedenk sein, dass doch hier nur ein Provisorium, nur ein Wechsel auf die Zukunft gegeben ist und dass ein weiterer Ausbau nicht nur denkbar, sondern schon ins Auge gefasst ist.

Während ich diese Zeilen schreibe, höre ich, dass in der That schon in der allernächsten Zeit der Stiftersaal und die gotische Abteilung umgebaut und ergänzt werden, so dass sich die Pinakothek im Frühjahr abermals neu und vermutlich noch viel schöner präsentieren wird als jetzt: ich will darum jetzt schliessen und nur noch den Gedanken formulieren, den sich der Leser wohl selbst bereits zurechtgelegt haben wird. In diesen verschiedenen Umordnungen der grossen Sammlung offenbart sich ein lebendiges Gesetz. Die Galerie ist gleichsam ein Organismus, der wächst und nach Vollkommenheit strebt, wo aber immer der jeweilige Zustand nicht nur im Gegensatz zu dem vorausgehenden steht, sondern auch eine Folgeerscheinung von ihm ist. Tschudi hat, äusserlich genommen, Rebers Werk zerstört, in der That aber hat er es fortgesetzt. Wenn dann in dreissig Jahren wieder einmal eine Neuordnung im Sinne der jedenfalls ganz anders als wir empfindenden Zukunft geschaffen wird, dann ist es sogar wahrscheinlich, dass ein Ausgleich zwischen den Systemen der zwei Direktoren getroffen wird. Man wird wohl versuchen müssen, der Architektur wieder die Geltung zukommen zu lassen, die sie nun einmal im Dienste der Gesamtwirkung der Galerie beanspruchen darf, und doch den Kunstwerken ihr Eigenleben zu gönnen, ohne das sie nicht wirken können. Auf welchem Wege man zu diesem Ziele kommen wird, ist auch wohl schon jetzt zu erraten.

Reber war abhängig von jenem Stand der Dinge, der lebende Kunst und Kunstwissenschaft einander feindlich gegenüberstellte. Das ist in der Zwischenzeit anders geworden. Die Verhältnisse haben sich sehr gebessert und man kann bei Tschudis System leicht erkennen, dass hier ein Mann der Wissenschaft nicht nur mit den Lehren gearbeitet hat, die er im Dienste der Berliner Museen gewinnen durfte, sondern auch mit jenen, die er aus der Beobachtung des künstlerischen Lebens der Gegenwart gezogen hat. Es kann wohl nicht daran gezweifelt werden, dass die Zukunft auf diesem Wege weiterschreiten und dass daraus die Pinakothek nur immer grösseren Nutzen zieht.



CHRONIK



Andreas Achenbach, der am 1. April in dem Tizianischen Alter von fünfundneunzig Jahren starb, ist während seiner Ruhmeszeit so viel apostrophiert worden, dass sich ein ausführlicher Nekrolog erübrigt. Er hat das tragische Schicksal erfahren, seinen Ruhm zu überleben. Er war eine jener Spielhagennaturen, die Romantiker sind, während sie Naturalisten scheinen, die mit der Oberförsterstattlichkeit idealer Achtundvierziger dastehen und die den inneren Optimismus der Jahrzehnte vor der Reichsgründung symbolisch fast verkörpern. Achenbachs Erfolg war, dass er ungeschminkte Wirklichkeiten durch ein angeborenes Theatertemperament sah und sie unmerklich romanhaft dramatisierte. Er wusste im Betrachter immer Behagen zu wecken: den Wunsch auch so wie die Seeleute „mit den Wellen zu kämpfen", in der Buschmühle am rauschenden Bach zu wohnen oder das dramatisch heraufziehende Gewitter als Sensation zu erleben. Ein später katholischer Nazarener bei allem „Naturalismus", der schaudernd vor dem Impressionismus als Weltanschauung zurückwich; eine sinnlich rezeptive Natur, ein pikanter Reisemaler, ein Romantiker des Gegenstandes. Seine Gattung stirbt aus; und mit ihr verschwindet aus der Malerei eine Art von pantheistischer Natursehnsucht, die ganz gewiss gymnasiastenhaft, aber doch wunderschön war.

❋

Jede Zeit hat ihre besondere geistige Epidemie. In einem Jahr häufen sich Depotunterschlagungen und Bankerotte, in einem andern Eisenbahnunfälle, und in einem dritten vielleicht Selbstmorde. Das Jahr 1910 steht im Zeichen der Jagd nach Kunstfälschungen und der Kunstpolitik. An der Madonna mit der Wickenblüte und der Florasensation hätten wir gerade genug gehabt. Inzwischen ist es aber auch noch nötig geworden zu beweisen, dass das von französischer Seite angezweifelte prachtvolle Firmenschild des Gersaint von Watteau, — im Besitz des Kaisers und neulich am Pariser Platz ausgestellt —, wirklich und wahrhaftig echt ist (Paul Seidel in Nr. 7 der amtlichen Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen) — zu zeigen, dass

Rembrandts Zeichnung „der unartige Knabe“ im Berliner Kupferstichkabinet, die Hofstede de Groot anzweifelt und hinter eine Pester Variante gestellt hat, in der That ein guter Rembrandt und dem Pester Blatt vorzuziehen ist (J. Springer in Nr. 6 der amtlichen Berichte) — festzustellen, dass der Angriff auf Hugo von Tschudi seitens einer kunstgewerblichen Monatsschrift wegen einer Manipulation an einem Bilde von Rubens recht töricht war; und endlich wurde es auch zu sagen nötig, dass die Berliner Museumsverwaltung, entgegen der Meinung einiger Kunstpolitiker, durchaus richtig gehandelt hat, die nach dem Urteil aller wirklich Sachverständigen recht bedenkliche Sammlung chinesischer Bilder, die Frau Wegener angeboten hatte und die nun das British Museum in London erworben hat, nicht zu kaufen. Daneben nimmt der Florastreit seinen Fortgang. Von ihm wird, ach! zu seiner Zeit auch noch zu sprechen sein. —

Da aber einmal von Fälschungen die Rede ist, mag auch die folgende Briefstelle interessant genug sein, um wieder ins Gedächtnis gerufen zu werden. Sie ist der Teil eines Empfehlungsbriefes, den Goethe am 4. Juli 1817 (die Jahreszahl ist zu beachten) einer Demoiselle Seidler an J. P. Langer d. Ä. in München mitgab und dem das Heft 2 von „Kunst und Altertum“, enthaltend den Aufsatz „Neudeutsche religiös-patriotische Kunst“ beigeschlossen war.

„Beygehendes Heft widme ich Ew. Wohlgeboren besonders, da ich überzeugt bin, dass Sie die Gesinnungen der Weimarischen Kunstfreunde teilen. Es ist die höchste Zeit, den Jammer dieser Seuche laut auszusprechen, wenn man auch nicht sogleich sieht, wo die Heilung herkommen soll. Aus allem was deshalb seit der Zeit bei mir einläuft, es sei billigend oder missbilligend, verdammend oder schonend, sieht man durchaus, dass das Übel viel weiter um sich gegriffen hat als man dachte. Alle Arten von Stärken und Schwächen, Edles und Jämmerliches, Talent und Nichtigkeit, Religion und Aberglaube, frommer Wahn und Sinnlichkeit, das alles zusammen bildet eine Societät, die vielleicht noch nicht in der Welt gewesen ist. Mögen Sie mir von Ihren neusten Erfahrungen mitteilen, so verbinden Sie mich sehr. Wir möchten gern in diesem Sinne klar sein, wie sich's im Augenblick verhält.

Junge, recht geschickte Künstler, die sich auf diesem Wege geübt, verfertigen schon auf alte Breter altscheinende Bilder, um weniger einsichtige Liebhaber zu hintergehen. So bietet man gegenwärtig in Berlin zwei Lucas (— — —) von Leyden und einen Martin Schön zum Verkauf. Was für eine Confusion in die Kunst-Kenntnis und Praxis kommen muss, fällt in die Augen. Haben Sie die Güte, mich von Ihrer Seite zu belehren, denn das Nächste, was die Weimarischen Kunstfreunde äussern dürften, müsste ins Leben kräftig eingreifen. Vorerst treten doch ältere geprüfte Künstler und alle Bildhauer, auch die jüngeren, auf die rechte Seite.“ K. S.

Dürers Horoskop.

Goethe beginnt die Dichtung seines Lebens mit dem Abriss seines Horoskops. Er schildert die Lage der Planeten im Augenblicke der Geburt und knüpft mit sonderbarem Ernst sein Geschick, seine „Erhaltung“ an die Sterne. Noch wunderbarer in der Ordnung ihrer astrologischen Kräfte ist die Genitur Albrecht Dürers. Gestellt wurde sie unter eigenen Umständen zuerst von dem Mailänder Girolamo Cardano (1501—76), der als Mediziner, Mathematiker, Ethiker und Naturphilosoph gleichermassen die Männer seiner Zeit überragte. Und Dürer war kaum fünf Jahre tot, als Cardano 1533 in seinen „Hundert Beispielen für Genituren“ an letzter Stelle das Horoskop des Malers veröffentlichte. Es lautet:

** 20. Mai 1471, 22^h 19^m nach Mittag.*

Himmelshöhe:	10° ♉	☉	19° ♉
Aszendens:	10° ♌	☽	25° ♉
	—	☿	17° ♉
♃	24° ♌	♀	20° ♉
♂	15° ♓	♄	4° ♉

Er war ein unerreichter Graphiker, auch literarisch hat er die Denkwürdigkeiten seiner Kunst ausgeprägt. Es stand der Mond mit Merkur und Sonne in Konjunktion und lag zum Juppiter im Geviertschein; die Sonne aber stand bei Venus und schaute im Sechstschein nach Mars. Venus, Sonne und Mond lagen überdies an einer herrlichen Konstellation von sechs Sternen, von welchen vier im Orion blitzen, zwei im Wagenlenker. Drei davon sind erster Grösse, die übrigen zweiter, und am ganzen Himmel findet sich kein wundervollerer Platz; drum war auch diesen Sternen grösste Macht gegeben, besonders den Planeten. Dass übrigens diese Konstellation mehr auf die Malkunst deutet, denn auf die Schriftstellerei oder auf eine andere Kunst, das muss entweder aus der Sondernatur der Gestirne oder aus der eigentümlichen Beschaffenheit dieser Stellung abgeleitet werden. Dürer starb im Jahre 1528.

Wir können nicht ermessen, auf welchen Wegen solche genaue Kunde von der Geburtsstunde Dürers zu Cardano gelangte. Während zweier Jahre, 1524 und 1525, studierte der junge Mediziner zu Padua, und wenn er nach der Hauptstadt Venedig hinüberwanderte, mag er wohl einmal in der kleinen Kirche *S. Bartolomeo* das gerühmte Hauptwerk von Dürers zweitem italienischen Aufenthalt betrachtet haben. Denn Dürer stand auf der Höhe seines Weltruhms. Jedoch Cardano nennt ihn *Graphikus*; und ausser ihm erwähnt er nirgends in seinen Werken einen Maler, keinen von den grossen Italienern, geschweige denn einen anderen. Vielleicht hat Cardano, der die Porträtisten verspottete und die *Hypnerotomachia* des Polifilo mit dem Golde verglich, die Schwarz-Weisskunst geliebt und die Malerei verachtet. Aber seltsamerweise hat er dann die Spur des Menschen Dürer gerade in einer Stadt gekreuzt, wo sich dieser, erfüllt von dem Geiste Italiens, zur „*Superiorität der Bildtafel vor dem Blatt Papier*“ (Wölfflin) bekehrte.

Franz Ludwig Hörth.

DIE WANDBILDER IM HAMBURGISCHEN RATHAUSSAALE

VON

A. WARBURG



Die Wandbilderreihe im grossen Saale des Hamburgischen Rathauses malte Professor Hugo Vogel in einer kritischen Übergangszeit des historischen Monumentalstils.

Die malende Geschichtsdarstellung begann jene Stilwandlung, die sich in der schreibenden Historie anbahnte, mitzumachen: hier wie dort suchte man, von der antiquarisch-politischen Einzelerzählung zu „großzügig" typenprägender Überschau ganzer Kulturepochen fortzuschreiten. Der Künstler und seine Auftraggeber wurden sich im Laufe der Jahre dieser problematischen Situation mit steigender Deutlichkeit bewusst und bemühten sich nach Kräften, einen Ausgleich zwischen alten und neuen Stilelementen zu finden. Die hierbei heraustretende stoffliche und formale Gegensätzlichkeit lässt den Sinn dieses Kampfes um den Stil deutlicher erkennen, wenn man die technologischen und inhaltlichen Kontrasterscheinungen als organisch zusammengehörige Symptome derselben Geschmackskrisis ansieht: die historische Figurenwelt verlangte noch den umreissenden Stift, das Instrument der alten expressionistischen Nahkunst, die erzählen will; der landschaftliche Hintergrund dagegen erforderte bereits das der impressionistischen Fernkunst eigene Werkzeug: den die Farbenwerte flächenhaft auftragenden Breitpinsel, der Milieustimmung schafft.

Durch gewandte Handhabung beider Ausdrucksmittel gelang nun dem Maler ein stilistisches Ausgleichserzeugnis, das den bestechenden Eindruck symphonischer Zusammenwirkung zwischen Mensch und Landschaft hervorruft. Die Unzulänglichkeit dieses Kompromissversuches festzustellen, konnte selbstverständlich nicht die Aufgabe jener offiziellen Äusserungen sein, die die Enthüllung im Juni unmittelbar begleiteten. Der Ritus öffentlicher Siegerkrönung wurde damals wie üblich mit Staatspreismedaille und „Eröffnung eines neuen Geschichtsblattes" vollzogen, begleitet von einer wohlorganisierten journalistischen Ruhmeskanonade; so festlich erhöhte Temperatur erzeugte dann noch zu Weihnachten einen weniger ephemeren Niederschlag, der wissenschaftlich ernst zu nehmen ist; Richard Graul kommt in seinem Prachtwerke* der laudatorischen Tendenz mit den Mitteln entwicklungsgeschichtlicher Beobachtung so geschickt zu Hilfe, dass die allzu besänftigenden Töne, die er der Trompete der Fama entlockt, die Gegenäusserung der trockenen Analyse eines problematischen Versuches zur kunstwissenschaftlichen Pflicht machen. Allein schon deshalb, damit nicht durch den äusseren Nachdruck des Hamburgischen Erfolges der Verzicht auf psychische Spannungssteigerung programmatisch werde für einen neuen historischen Monumentalstil.

Worin haben wir nun, den Bilderzyklus der fünf Kulturphasen Hamburgs betrachtend, im Sinne der Bewunderer des Meisters dennoch die Symptome fortschreitender monumentaler Stilbildung zu erkennen? Doch wohl vor allem in der Beseitigung der vom Theater her in die Malerei eingedrungenen Untugenden in Mimik, Beiwerk und Hintergrund. An Stelle überlauter Mitteilsamkeit im wesensfremden Stile romanisierenden Pathos soll stille zusammengefasste Menschlichkeit treten, deren höhere von innen heraus deutliche Charaktere des antiquarisch getreuen oder sinnbildlich erklärenden Aufputzes entraten können. Sie bedürfen auch nicht mehr zur Wesensbezeichnung der wechselnden, echtes Lokalkolorit vortäuschenden Kulisse; heimatliche Landschaftsmotive umspannen mit einheitlichem Horizont die fünffache Symbolisierung bodenständigen Geschehens. In der Idee und Ausführung dieser Hintergrundsbehandlung liegt ohne Zweifel an sich eine positive künstlerische Errungenschaft; sie entspricht durch einen gefällig pasteurisierten Impressionismus den dekorativen Forderungen grossräumiger Wandkunst und erfüllt zugleich den Rathaussaal mit einer blaugrauen Luftstimmung, die die seelische Ausdruckslosigkeit der Milieubewohner als stilgemässe Folge niedersächsischer Nebelatmosphäre dem Auge plausibel macht. Man genoss die Ruhe des Ganzen um so dankbarer, als man die unruhige Didaktik Düsseldorfer Historien nicht mit Unrecht befürchtet hatte. Landschaft und Figuren aber hatten sich jetzt, nachdem der Maler sich von „Düsseldorfer Velleitäten" in Paris „gereinigt" hatte, die besten Monumentalmanieren angeeignet.

Das erste Bild, eine unbevölkerte Urlandschaft, versprach noch — was nachher nicht erfüllt wurde — eine umstilisierende Durchgeistigung des dekorativ Landschaftlichen. Man mochte auch die graue Herbststimmung — nach dem erklärenden Programm des Künstlers selbst — sich gefallen lassen als eben nicht gerade tiefsinniges Symbol der grauen Vorzeit. Im zweiten Bilde der Vorzeit musste dann zuerst die Grenze dekorativen Begabungsgebietes überschritten werden. Die seelische Neutralität des Figürlichen auf dem „vorgeschichtlichen Zeitalter" zunächst nicht gerade verletzend; Puvis de Chavannes hatte nicht umsonst den Sprachschatz offizieller Monumentalität um die Wirkungsakzente stillen in sich gesammelten Menschentums bereichert; von seiner Errungenschaft profitieren die Gestalten Vogels zunächst negativ, insofern sie lebhaftes Gestikulieren unterlassen; aber während bei dem Franzosen die äusser-

* Richard Graul, die Wandgemälde des grossen Saales im Hamburger Rathaus. Leipzig 1909.

liche Ruhe sich mitteilt wie gebildete Selbstbeherrschung mitfühlender Menschen, beruhigt die Fischersleute auf dem Vorzeitgemälde die Passivität seelisch unbeteiligter Modelle; selbst die Bootschieber, auch wenn man sie nicht gerade an Feuerbach misst, scheinen dem Stillleben ihrer routiniert gezeichneten Muskelpartien keine aktive Energie einzuflössen. Immerhin kann man sich mit dem gefällig angeordneten und akademisch gut durchgebildeten Gruppenbild noch dadurch abfinden, dass man den gedrückten Charakter der Bevölkerung als typischen Gemütszustand primitiver Menschen nachempfindet, wie sie dem Erwachen der Kultur entgegendämmern.

Leere und Schweigen sind jedoch bei dem Mittelbilde – den Anfängen der christlichen Kultur – nicht mehr als stimmungsbildende Faktoren zu gebrauchen; hier musste einmal lapidar gesprochen werden. Die Komposition war ursprünglich durch die obere Hälfte des Portals in zwei Szenen zerlegt; links ein Gaugraf mit Reitergefolge, rechts der Bischof, die Heidenbekehrung durch die Taufe vollziehend. Dem Wunsch des Künstlers nach einer einheitlichen Fläche entsprach man später verständigerweise durch Entfernung der trennenden und drückenden oberen Portalhälfte. Die dadurch entstandene Lücke füllte der Maler aus durch eine Prozession weissgekleideter Träger des „goldenen Schreins mit den Reliquien des heiligen Petrus" (Graul). Im letzten Augenblick änderte sich der Hauptakt wesentlich: der Täufling wurde dem Bischof entrissen, so dass dessen im wesentlichen beibehaltene Taufhandlungsmimik zu einer inhaltsleeren rhetorischen Geste verkümmert; er soll jetzt predigen über den freigewordenen Raum hinweg zu einer im Sumpfe stehenden Ansammlung von Frauen und Männern. Diese höchst auffällige Verflachung der Hauptaktion begründet Graul damit, dass die Taufe ein „allgemach etwas banaler Vorwurf volkstümlicher Historienmalerei geworden sei, dem die häufige Wiederholung viel von seiner Weihe genommen habe". Verbrauchte Stoffe mag der Dekorateur fürchten, nicht ein bildender Künstler, vorausgesetzt, dass für ihn die Umschöpfung eines überlieferten Stoffes nur der äussere Anlass innersten Gestaltungstriebes ist, der nach gesteigertem Ausdruck ringt. Das eklektische Temperament Vogels bewahrt ihn freilich vor solchem Wettkampf um den höheren und intensiveren Audruck; es neigt im Gegenteil dazu, Wasser in den Wein der Lehrmeister zu giessen und die Art dieses Verdünnungsprozesses, lässt sich gerade hier deutlich beobachten, wo ein bestimmtes Bild von Puvis de Chavannes vorbildlich eingewirkt hat: die Begegnung der kleinen Genoveva mit dem heiligen Germain im Panthéon in Paris; beide Wandbilder behandeln das Motiv eines Bischofsheiligen, wie er zwischen andächtigen Menschengruppen eine feierliche Einzelhandlung vollzieht; durch des Heiligen Handauflegung scheint bei dem französischen Meister das religiöse Fluidum auf das Kind und seine Gemeinschaft überzugehen, die in starker Ergriffenheit verstummen. Die Stille, die sie umfängt, ist eben nur das äussere Symptom eines konkreten religiösen Erlebnisses und auf dem Willen und der Fähigkeit zur Nacherfahrung so selbstvergessener Andacht beruht die dauernd packende Eindruckskraft jener „stimmungsvollen Harmonie"; sie aber allein um ihres äusseren ästhetischen Reizes willen verwerten und dabei zugleich vor sinnfälliger Verkörperung zurückweichen, weil man sich der Grundbedingung persönlichen Nacherlebens nicht gewachsen fühlt, bewirkt eben, dass die ergreifenden Ausdruckswerte innerlicher Kultur zu leeren Anstandsregeln für diensthuende Kunstwerke verblassen. Für die Äusserlichkeit des Schaffensprozesses ist ferner die unfreiwillige Akzentverschiebung symptomatisch, die jene Ausdrucksscheu bewirkte: da der Bischof nicht mehr durch seine Taufhandlung die Aufmerksamkeit nach rechts lenkt, wird der äussere Bildmittelpunkt mit der Prozession, als deren Führer nunmehr der Bischof erscheint, auch für den Haupteindruck bestimmend und der unbefangene Zuschauer erblickt jetzt als Symbolum des Eintritts christlicher Kultur, des „wichtigsten Wendepunktes in der Geschichte der heimatlichen Scholle": die Einführung des Reliquienkultes unter dem Schutze der weltlichen Macht.

Der goldene Schimmer des Reliquienschreines, der über dem Hamburgischen Staatswappen des Portales im architektonischen und illustrativen Zentralpunkte des Ganzen aufsteigt, verrät dem nachdenklicheren Geschichtsfreund, dass es nur eine Scheinemanzipation vom antiquarischen Historienstil bedeutet, wenn man die sinnvollen Realien der Geschichte artistischen Zwecken unterwirft; liturgische Gewandung und Gerätschaften sind eben ihrer wesentlicheren Qualität nach nicht Farbenvaleurs und Linienkadenzen. Wer sich weiter vergegenwärtigt, dass an dieser Stelle einst Carl Gehrts den Sieg der Reformation schildern sollte, dem wird die Überwindung der „unruhigen Redseligkeit" des Religionsgesprächs ein teuer erkaufter Sieg der Atelierfeinheit über das historisch Charaktervolle erscheinen.

Die entscheidende Wendung der Stilkrisis musste, wie die Abbildungen bei Graul verfolgen lassen, beim dritten Wandgemälde eintreten. Im „alten Hamburg" mussten jetzt entweder Kostümfigur oder Volksseele zum herrschenden Stilprinzip der Typenbildung werden. Der wohlfeile Versuch, hanseatisches Milieu durch ein Nebeneinander von modernen Fischerdorfrealismen und mittelalterlicher Trachtenkunde zu versinnbildlichen, führte — freilich erst nachdem das Kompromissprodukt an der Riesenwand ausgeführt, seine Lebensunfähigkeit eingestanden – zur Peripetie. Die Volksseele siegte; mit starken Verlusten, die jedoch nicht zu beklagen sind: nur vergrösserungsunwürdige Skizzenbuchplatitüden fielen. Ihr Wegfall kann indes den Überlebenden noch nicht zu der erforderlichen inneren Grösse verhelfen. Zwei Männergruppen in der Ecke links markieren den Wagemut hanseatischer Kauf-

mannsenergie: ein alter langberockter Herr sucht sich von ein paar gleichgültigen Waterkantlern umgeben, mit einer Seemannstype über den Inhalt eines Blattes zu verständigen, während fünf andere Leute hinter ihnen durch zwei Kisten und drei Säcke die Ladefähigkeit eines unmöglichen Segelfahrzeuges gefährden. Andere Schiffe, im Baustile zwischen Mittelalter und Neuzeit unsicher schwankend, dekorieren einen Strandhafen, den ein graublau schimmernde Stadtvedute umrahmt. Es ist klar, warum Personalverminderung hier nicht wie organische Auslese der Passenderen für monumentale Existenz wirkte; den Künstler drängte es nicht aus innerster Schaffensnot zur Typenvereinfachung. Keine quälende Überfülle seelischer Einzelerlebnisse zwang ihn aus elementarer Notwendigkeit zu genialer Synthese, die allein den Geschöpfen der Phantasie die ungewollt überzeugende Symbolik idealer Humanität einzuhauchen vermag. Daher musste jenes auf dem vierten Bilde vorgenommene Experiment, eine kulturgeschichtliche Epoche ohne die konventionellen Belebungsmittel der Tracht und der Gebärde zu schildern, nur eine Art lebensgross gemimter Heimatskunde hervorbringen, deren Gehalt im Rahmen anspruchsloser Buchillustration sein kongenialeres Format fände. Und trotzdem bedurfte es erst noch — auf dem heute verschwundenen fünften Bilde — jenes Massenversuchs, die in höheren Monumentalkreisen üblichen Formen abzustreifen, ehe man bodenständlerischen Nüchternheit das Privilegium monumentalen Auftretens aberkannte zu gunsten eines menschenfreien Panoramas; denn unter diesem ruht eine bereits völlig ausgeführte Apotheose modernen Volkslebens: Südwestermänner, flaggenhissende Matrosen, mit einer erschütternd monumentalin freien Vierländerin im Mittelpunkt und Vordergrunde, kurz, das ganze Schlussbildgewimmel eines Lokalstückes in St. Pauli durfte erst das vom Künstler kritiklos verliehene Privilegium monumentalen Auftretens öffentlich mißbrauchen, ehe es im heimatlichen Strome den sühnenden Opfertod fand.

Diese ganze fatale Stilkrisis, die der Maler durchmachte, war subjektiv heilsam und objektiv respektabel, soweit der Künstler und seine Freunde jene Zeugen dafür diskret verschwinden lassen, dass der Künstler selbst am Ende einer langen Schaffensperiode einer so genrehaften Banalität den unverantwortlichen Versuch gestattete, sich zu monumentaler Grösse aufzublasen. Graul präsentiert dagegen jene verflossenen Beweisstücke mangelnder künstlerischer Selbstkritik im grösstmöglichen Formate, ohne diese Leistungen gebührend zu distanzieren. Der Künstler selbst verdeckte ja seinen Rückzug als charakterbildender Epiker durch einen Vorstoss des landschaftlichen Stimmungsdekorateurs; das flott hingesetzte Hafenstück, das die menschen- und bewegungerzeugende Schöpferkraft auf gar keine Probe mehr stellte, interessiert stofflich und, indem es die inhaltliche Leere des Ganzen durch einen breiten Strom schillernden Elbwassers ausgleicht, täuscht es darüber weg, dass die Einzelbestandteile des künstlerischen Erlebnisses den Läuterungsprozess stilisieren der Umschmelzung zu höherer Einheit nicht erfahren haben.

Vogels historischer Monumentalstil spricht also das entscheidend zusammenfassende Schlusswort unter Verzicht auf das eigentlichste und höchste Ausdrucksmittel der Historie, des beseelten Menschentums. Landschaftliche Stimmungswerte lenken zugleich von der energetischen Unzulänglichkeit der noch vorhandenen Figurenwelt der Hauptbilderwand so erfolgreich ab, dass der visuell einschmeichelnd beruhigte Beschauer sich nicht erst durch die Frage stört, ob denn diese Gemäldesuite das ihrem pompösen Format entsprechende Minimalquantum sinnfälliger Aufklärungsenergie mitteilt.

Wer das Amt repräsentativer Geschichtsverkündung öffentlich übernimmt, verpflichtet sich dazu, als soziales Erinnerungsorgan zu funktionieren, das zurückschauender Selbsterkenntnis zur Besinnung auf die wesentlichen Entwicklungsmomente verhelfen soll; wenn nun aber jenes Riesentryptichon von Strandidyll, religiösem Zeremonialakt und Landungsplatz die Quintessenz Hamburgischer Kulturbewegung ausreichend versinnbildlicht, so ist eben den Hamburgern und ihrem berufenen Organ im Augenblick höchster Gedächtnisanspannung nichts aufregend Grosses, nicht einmal menschlich Wesentliches eingefallen, das zu so monumentalem Vortrage berechtigte. Diese Unbedeutsamkeit verspürt Graul offenbar nicht; er preist den Wandschmuck als „gewaltiges Epos", als ein „hohes Lied auf die Kultur im Elbstromlande", das eine „enthusiastische Empfindung für die Grösse Hamburgs" erweckt.

Hamburg scheint die festlich optimistische Beurteilung dieses problematischen Ausgleichsversuches zu teilen; Heliogravüren, die ohne die dekorativ verdienstliche Farbenwirkung nur auf den fragwürdigen pantomimischen Aufklärungswert der Staffage reduziert sind, schmücken bereits Hamburgs Gymnasien; hoffentlich verhindert es die Finanzlage, den Ruhm der Rathausbilder derartig in staatliche Regie zu nehmen, dass man noch andere weitere Kreise der werdenden Jugend mit pseudomonumentalen Surrogaten wirklich grossgesinnter Vergangenheitskunde versorgt. Die Scheu vor falschem Enthusiasmus ist ja als Reaktion gegen die frühere Geschichtsrhetorik eine verständliche Zeiterscheinung; aber solche Dyspepsien gehen vorüber; Goethes Zeit erwartete noch, dass Kunstwerke: „aufregen und nutzen". Solche Zeiten dürften wiederkommen. „Von der Aufregung zur Anregung" müsste dann in dem ungeschriebenen Buche von den Seelenmoden im zwanzigsten Jahrhundert, jenes Kapitel lauten, das den Einfluss des ermüdeten Arbeitsmenschen auf die künstlerische Kultur behandelt. Hamburgs Rathauswandschmuck würde dann ein belehrendes Objekt abgeben für die Sozialpsychologie einer Epoche, die schon froh war, „Schlimmeres zu verhüten", wo sie kategorisch das Höchste hätten fordern müssen.



MITTELALTERLICHER PRACHTEINBAND AUS DER KAROLINGISCHEN ZEIT



DEUTSCHER EINBAND MIT GOLDSCHMIEDEARBEIT AUS DEM FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERT

NEUE BÜCHER

VON HERMANN UHDE-BERNAYS

Stieler, die königliche Akademie der bildenden Künste zu München. I. Teil. 1808—1858. Festschrift zur Hundertjahrfeier. München. F. Bruckmann 1909.

Mannlich, Joh. Christian von, Lebenserinnerungen. Nach der französischen Originalhandschrift herausgegeben von E. Stollreither. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 1910.

Schnorr von Carolsfeld, Julius, Künstlerische Wege und Ziele. Herausgegeben von Franz Schnorr von Carolsfeld. Leipzig, Georg Wigand. 1909.

„Ein äusserst wichtiges Institut für München ist die Akademie der bildenden Künste .... So viel ist ausgemacht, darf eine Kunstakademie überhaupt existieren, so darf sie vor allem in München existieren.“ Diese Worte Friedrich Hebbels, niedergeschrieben in jenem bedeutungsvollen Briefe aus München, der von dem Wert oder Unwert der Kunstakademien handelt, hätten an der Spitze der Festschrift stehen sollen, die zur Jahrhundertfeier der berühmten Münchener Anstalt erschienen ist. Eine Festschrift, und darum ist sie auch prunkvoll ausgestattet und geräumig gedruckt, ein wertvoller Anhang von Dokumenten, die kein Mensch jemals lesen wird, schliesst sich an eine verhältnismässig kurz gehaltene Darstellung, der ich aus mancherlei Gründen ein gleiches Schicksal, das Los fast aller Festschriften, nicht wünsche. Denn Eugen von Stieler vertritt mit seinem Namen die alte Münchener Tradition, was seit einem halben Jahrhundert an künstlerischen Dingen Wichtiges in München sich ereignete, er hat es miterlebt — was ein weiteres halbes Jahrhundert der Entwickelung geschaffen hat, er hat diese Schöpfer und ihre Taten durch die Erzählungen im Elternhause genau kennen gelernt. Wir sind, wenn wir von dem alten Schwätzer Ringseis („ein strenger Katholik, finster, schwarz wie ein Spanier aussehend“, schildert ihn Luise Seidler) absehen, leider sehr arm an Memoirenwerken aus der wichtigen Zeit des Kunstaufschwungs unter Ludwig I. und Cornelius.*

* Frau von Thiersch, die meinem Vater eindrucksvolle Berichte von den Verfolgungen der ersten Protestanten in München und von ihrem Zusammensein mit Karl August und Goethe in Karlsbad gab, hat trotz aller Bitten sich nicht entschliessen können, zu diktieren. Die Witwe Kaulbachs, deren Erzählungen ich als heranwachsender Knabe oftmals gelauscht habe, nahm ihre ernsten und heiteren Erinnerungen ins Grab.

Stieler ist unstreitig in München die einzige geeignete Persönlichkeit zur Abfassung der Akademiefestschrift gewesen. Er vermeidet erfreulicherweise die ortsübliche Journalistenbegeisterung, lässt die einzelnen Tatsachen in schlichter Diktion aneinandergereiht meist ohne persönliche Kommentare sich folgen, erlaubt sich aber dennoch da und dort ein eigenes Wort. Es ist begreiflich, dass er seiner Verehrung für das Haus Wittelsbach bei dieser Gelegenheit die entsprechende Huldigung zu leisten gestattet und der Thätigkeit Ludwigs I. grössere Initiative und eine viel stärkere innerliche Sicherheit zuschreibt als derselben zukommt. Mérimée nennt in einem Briefe den König „un bon diable, très vicieux et très spirituel" — und das stimmt genau mit dem Bilde zusammen, das die mündliche Überlieferung in München vergnüglich zeichnet, die schriftliche und gar die festschriftliche im Wort zu fassen ehrfurchtsvoll zu unterlassen hat. Vielleicht sind doch die charakteristischen Worte über Ludwig I. und sein Verhältnis zur bildenden Kunst in einer der vorzüglichsten Kunstgeschichten des vergangenen Jahrhunderts, den Kapiteln über die Kunst in Treitschkes deutscher Geschichte, das Treffendste, was über den oftmals missverstandenen Herrscher gesagt worden ist. Auch über Cornelius finden sich hier geistreiche Ausführungen, die von sicherster Beobachtungskraft zeugen.


EINBAND, GEARBEITET FÜR JEAN GROLIER, 1559

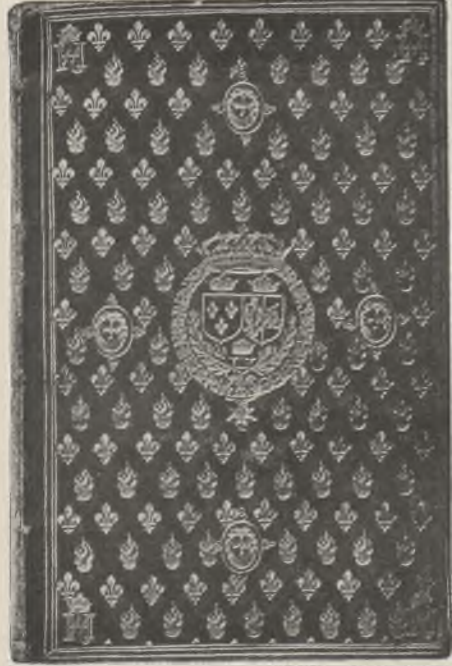
Cornelius, bisher von Pecht am besten getroffen, wird in der Stielerschen Festschrift nur unvollkommen gewürdigt. Von neuem offenbaren sich schmerzliche Lücken in unserer Litteratur, die für ihn nichts als den veralteten zweibändigen Nekrolog Försters und Riegels Festschrift, für Kaulbach gar nur den ersten Band der Müllerschen Monographie, deren zweiter wohl niemals folgen wird, gewährte und die Piloty ganz übergangen hat. Sollte es wirklich unmöglich sein, diesen drei Männern, deren ehrliches Wollen nicht anzuzweifeln ist, die für ihre Zeit bedeutungsvoll waren wie keine Genossen neben ihnen, das Denkmal aufzurichten, das historisch betrachtet ihnen gebührt? Oder muss eine Laune des unberechenbaren Zufalls einen dieser Drei etwa in „Mode" bringen! Sind wir noch nicht so weit als Kunst-*Historiker*, dass wir objektiv denken und einen Meister im Spiegelbilde seines Zeitalters betrachten und werten können, wie es die Literaturgeschichte längst thut, z. B. bei Gottsched? — Von den genannten Künstlern verdient Cornelius zuerst Beachtung. „Bei fast durchgängig romantischem Inhalt seiner Darstellungen geht er auf eine ihm oft unter dem Pinsel gefrierende Plastik aus, die dem Inhalt nicht kongruent ist und verwirrt dadurch jene holde Klarheit, zu der der Nerv seines Talentes ihn dennoch unaufhaltsam drängt. Hieraus entspringt ein unausgleichbarer Widerstreit . . . ." schreibt ebenfalls Hebbel. Cornelius hat (das sei ihm doppelt angestrichen) bei der Neuorganisation der Akademie, wobei er Schnorr nach München zog, Landschafts- und Genremalerei als überflüssig bezeichnet! In seiner Autokratie ging er viel zu weit, aber er kannte seine Grenzen. In einem hier zuerst gedruckten *Brief* an den schwedischen Konsul Wagener in Berlin, der ein Bild in Tempera bestellt hatte, schreibt Cornelius hocherfreut über einen derartigen Wunsch: „Ich bin ausserordentlich gerne bereit, Ihren Wunsch zu erfüllen, indem die Tempera Malerei ein mezzo termine zwischen der Öl- und Freskomalerei ist und dadurch *meiner Neigung und meinem Talente am meisten entspricht*".

Die Mitteilung dieser Briefstelle legt den Gedanken nahe, es möchten vielleicht dem Anhange des zweiten Bandes der Stielerschen Festschrift verschiedene wichtige und unbekannte Briefe beigegeben werden, die zur Kenntnis des Lebens oder der entscheidenden künstlerischen Prinzipien der Führer beitrügen. Es wäre da nicht zu spät, auch die Persönlichkeiten des ersten Bandes einzubeziehen und nachträglich Briefen von Cornelius und Schwind, Kaulbach und Piloty die Schreiben voranzustellen, welche Mannlich und Langer an Goethe richteten und so fort. Dann erhielte die Festschrift einen Gehalt, der über den äusserlichen Anlass wertvoll und wirkungsreich bliebe.

Gleichzeitig liegen zwei andere Bücher vor, die zu der Stielerschen Festschrift als erfreuliche Ergänzungen treten können, eines als kulturhistorisches Dokument, das andere als die schriftliche Aussprache einer in strenge Selbstzucht genommenen künstlerischen Individualität, Mannlichs Lebenserinnerungen, Schnorrs biographische und kritische Aufsätze, Berichte und Reden. Dem

Briefe müssen aushelfen und auch da ist nicht mehr viel vorhanden. Ich kenne eine Pariser Autographensammlung mit zahlreichen Briefen Münchener Künstler, die bisher unbekannt blieb — es ist mir nur erlaubt worden, ein Schreiben von Cornelius zu kopieren, aus dem ich unten die wichtigste Stelle gebe. Für die immer noch sehr notwendig zu schreibende Geschichte der Münchener Kunst im vergangenen Jahrhundert könnte diese Sammlung eine ausgezeichnete literarische Quelle sein.

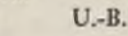
redseligen Geplauder des alten Mannlich (der nicht Schüler eines nichtexistierenden „Zinzenich", wie Stieler auf Grund der Lexica geschrieben hat, sondern von dem Hofmaler J. Georg Ziesenis 1716—1777 war) lauschen wir gern in später Abendstunde. Er berichtet mit ausführlicher Grazie von seinen Reisen nach Paris und Rom und von den Abenteuern des Zweibrücker Hofes. Amüsanter Klatsch über die Beziehungen der herzoglichen Hofdamen oder das Auftreten eines durchreisenden Hochstaplers gehen ernsthaften politischen Anmerkungen zur Seite, und ihnen zu Liebe verzeihen wir ihm manche Plattheit, wie sein Erstaunen, dass Vernet die „so wenig malerische Landschaft in der Umgebung von Paris" zum Malen aufsuchte. In den letzten Kapiteln, der Schilderung der Revolution, der Entführung und Rettung der Kunstschätze des Kurfürsten aus Zweibrücken nach Mannheim und München, womit sich Mannlich den Dank aller Zeiten verdient hat und der Zustände in dem frisch geschaffenen Königreich Bayern, gewinnt das Buch, abgesehen von dem reichen historischen Material, das es enthält, eine schriftstellerische Bedeutung, die es zu den wertvollsten Memoirenwerken jener aufregenden Zeiten erhebt und die auch durch die Übersetzung anscheinend ihre Ursprünglichkeit nicht verloren hat.



MAROQUINBAND MIT VERGOLDUNG VON NICOLAUS ÈVE, 1579

Schnorrs schriftstellerische Begabung ist nicht anzuzweifeln. Die klaren, gelegentlich mit offenbarer Neigung zu phonetischem Wohllaut geformten, nicht immer kurzen Perioden seiner Sätze zeugen dafür, dass ihr Verfasser, dem als Künstler der Aufenthalt in einer überirdischen Welt vertraut war, auch als Stilist zu dem Pathos der Klassizität neigte. In dem ausgezeichneten und durchaus nicht einseitigen Gutachten über die Gemälde von Gallait und Bièfve und in dem Aufsatz über die historische Kunst in Deutschland (der bei unseren seitdem um Vieles veränderten Standpunkt vor allem historisch interessant ist) tritt uns eine bei Künstlern seltene Freiheit objektiv-ruhiger Kritik und Aussprache, in der Zurückweisung der Kaulbachschen Spottfresken mannhafter Ernst entgegen. Die Aufzeichnungen über die Malereien in der Villa Massimi und in der Münchener Residenz entbehren dafür durch ihre sarkastischen Zwischenbemerkungen, welche als unmittelbarer Ausfluss der eigenen Beobachtung geschrieben sind, nicht der subjektiv-persönlichen Note. Ich darf wohl noch aus einem *unbekannten Brief Schnorrs an Rumohr* (Rom, 4. Februar 1818) hier die folgenden Sätze mitteilen, die auch zu Schnorrs „Briefen aus Italien" eine kleine Ergänzung geben: „Nun zu unseren Freunden .... Insbesondre Cornelius wie Overbeck sind aufs eifrigste mit unseren Cartons zur Decke beschäftigt (in der Villa Massimi). Beide scheuen weder Zeit noch Mühe, ein Werk zustande zu bringen, das dem deutschen Namen Ehre bringen soll, so wird es aber auch Ehre bringen. Die Gewissheit dafür liegt sowohl in den ausgezeichneten Talenten unserer Freunde als auch in dem schon Entstandenen. Horny hilft Cornelius eifrig bei seinen Werken, das ist auch seine Arbeit, davon bin ich fest überzeugt. Jedes Ding kann fördern, wenn es nur ernst im höchsten Sinne betrieben wird."

U.-B.



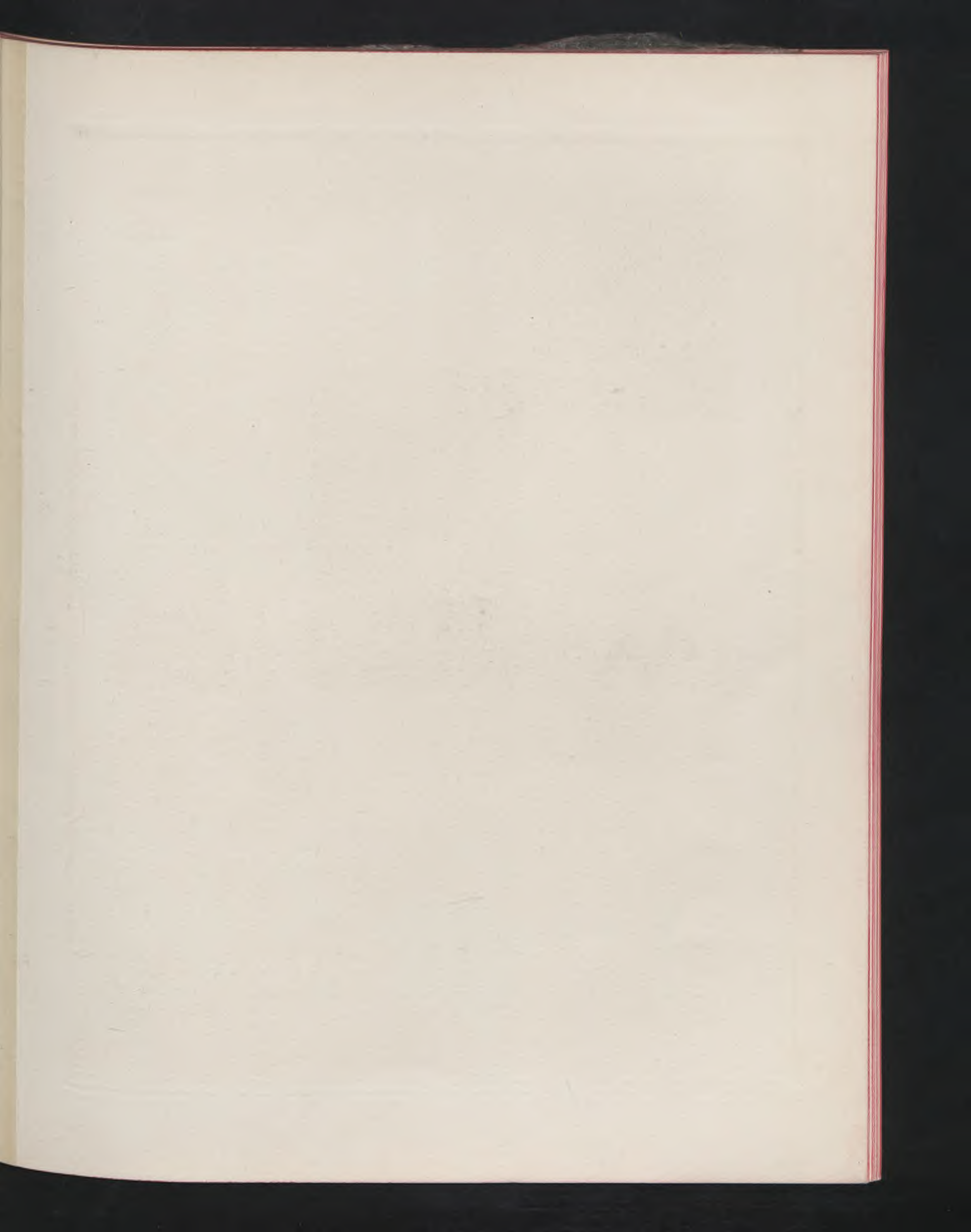
In einer Festschrift, die die Grossbuchbinderei E. A. Enders in Leipzig, bei Gelegenheit ihres fünfzigjährigen Bestehens, veröffentlicht, findet sich ein sehr lesenswerter Aufsatz des Direktors des Leipziger Buchgewerbe-Museums, Dr. Joh. Schinnerer über die Geschichte des Bucheinbandes. Wir entnehmen diesem instruktiven Aufsatze einige Abbildungen älterer Bucheinbände, da diese in vortrefflicher Weise einen Eindruck von der Kunsthöhe früherer Buchkunst zu geben geeignet sind und da der modernen Produktion nicht oft genug solche Musterbeispiele vor Augen geführt werden können.

K. S.

❁

In der Buchbesprechung des vorigen Heftes ist vergessen worden zu erwähnen, dass J. Bard Mitverleger der Max Liebermann-Mappe ist.

ACHTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





Bruno Cassirer, Verlag, Berlin.
Gravure u. Druck von Carl Haka, Berlin.

August Gaul
Löwendenkmal für Posen, Bronze.



BERLINER SEZESSION

VON

KARL SCHEFFLER



Die zwanzigste Ausstellung der Berliner Sezession mag so etwa ihr Gepräge erhalten haben: Die alten Mitglieder, die den Kern der Vereinigung bilden, sind durch die Geschehnisse dieses Winters verstimmt und haben sich darum nur mit halbem Interesse beteiligt. Es ist zwar streng juriert worden, aber ohne einmütige Gesinnung; es ist von Allem etwas da, weil vielen Anschauungen Rechnung getragen werden sollte und so sind, trotz der Strenge, noch ein halbes Hundert Bilder zuviel in die Ausstellung gelangt. Als es galt Ehrengäste zu repräsentantiver Beteiligung einzuladen, sind der zu Kühnheiten dieses Mal nicht aufgelegten Leitung nur Namen wie Habermann, Zorn und Trübner eingefallen. Die alten Mitglieder haben ihre Bilder dann gehängt, ohne sich gross um weiteres zu kümmern; es ist den Jungen das Arrangement des Hauptsaals überlassen worden, und mit heimlicher Schadenfreude mögen die Erfahrenen nun konstatieren, dass dieser Raum noch niemals so eindruckslos, so ohne repräsentative Haltung gewesen ist, wie in diesem Jahre. Zuguterletzt mögen Liebermann doch Bedenken gekommen sein. Schleunigst hat er nach Mannheim geschrieben, um das kürzlich dort angekaufte Bild Manets „Die Erschiessung Kaiser Maximilians von Mexiko" als Leihgabe zu erbitten und der Sezession damit einen Höhepunkt zu sichern. So kommt es, dass dieses Bild die diesjährige Ausstellung beherrscht. Eine Ausstellung, in der viele gute oder interessante Werke sind, die als Ganzes aber ohne rechten Charakter, ohne feinere Ordnung ist und an die wohl kein Mitglied der Berliner Sezession eine ungetrübte Freude hat.

Es ist aber nicht Ursache dieses Resultat tragisch zu nehmen. Innere Uneinigkeiten werden wahrscheinlich öfter noch in matten Ausstellungen zutage treten; denn solche Divergenzen können unmöglich von heut auf morgen überwunden werden. Sie beruhen nicht so sehr auf Personalfragen als auf



WILHELM TRÜBNER, BILDNIS

einer Stilfrage. Es stehen sich wieder einmal zwei Generationen gegenüber. Und das wird in jeder Ausstellung unserer Talentvollsten zu spüren sein, ob diese nun in einer Sezession organisiert sind oder nicht. Es mag heute manches Mitglied der Ansicht sein, die Berliner Vereinigung hätte geleistet was sie könne und solle, es wäre an der Zeit sie aufzulösen. Darin liegt aber eine Unterschätzung. Es würde Etwas wie eine Berliner Sezession unsichtbar auch dann vorhanden sein, wenn die jetzt bestehende Organisation gesprengt würde; und es würde diese unsichtbare Sezession auch dann von Liebermann bis zu den revolutionärsten Jüngsten — wohlverstanden: soweit sie das rechte Talent haben! — reichen. Es ist, genau betrachtet, die jetzt deutlich gewordene Uneinigkeit sogar erfreulich. Denn sie zeugt von Lebendigkeit. Leiden die Ausstellungen zeitweise darunter, so gewinnt doch die Kunst. Die Kunst, die ja schliesslich nicht um der Ausstellung willen da ist, sondern für die die Ausstellungen da sind. Wie der Kunstunterricht nicht darauf gerichtet sein darf, wirkungsvolle Ausstellungen von Schülerarbeiten zu erzielen, sondern wie er den Schülern nur solide Kenntnisse und Fähigkeiten beibringen soll, einerlei ob diese sich nach aussen gefällig oder ungefällig darstellen, so soll und kann auch eine Vereinigung wie die Berliner Sezession, die in erster Linie eine Pflanzschule des Talents ist und die nicht gegründet ist, um die deutsche Kunst pompös zu repräsentieren, sondern um sie auf allen rechtschaffenen Wegen zu fördern, nicht programmässig Ausstellungen reifer Kunstwerke anstreben. Die Sezessionsausstellungen können im wesentlichen nur dieses sein: Rechen-



EDOUARD MANET, ERSCHIESSUNG KAISER MAXIMILIANS VON MEXIKO



CLAUDE MONET, SEINEBRÜCKE

schaftsberichte über die Entwicklung unserer Kunst, über die lebendige Bewegung der Zeit.

Über die prinzipiellen Gegensätze, die auch in diesem Jahre wieder zutage treten, wenn auch nicht so charaktervoll wie schon in den Sommern 1908 und 1909, wird in den nächsten Jahren viel noch zu sprechen sein. Denn es handelt sich, wie gesagt, um einen Kampf zweier Gruppen, die zwei verschiedene Lebensalter repräsentieren. Wäre es die Frage, sich einer dieser Gruppen anzuschliessen und gegen die andern zu kämpfen, so wäre die Wahl bald getroffen. Denn die Qualität ist hier und dort noch sehr ungleich. Der abseitsstehende Kunstbetrachter, der sein Urteil offiziell ausspricht, darf aber nicht in dieser Weise Partei ergreifen. Kritische Wertungen, die nur aus dem subjektiven Bedürfnis fliessen, die nur gelten lassen, womit der Wertende gross geworden und innerlich verwachsen ist, haben offiziell nicht mehr Geltung als das erste beste Laienurteil, als die erste beste Laienverurteilung, wie man sie ja herzhaft genug an jedem Tag in den Ausstellungsräumen hören kann. Wer sein Urteil zu objektiverer Geltung entwickeln möchte, der hat von der Zeit vor allem Lehren zu empfangen, bevor er selbst Lehrmeinungen hören lässt. Er hat einzusehen, dass es sich im Wollen der Jungen zwar um viel Unreifes und Doktrinäres handelt, dass es sich aber nicht um blanke Willkür handeln kann. Von einer inneren Notwendigkeit der neuen Kunstbewegung zeugt schon der Umstand, dass sie nicht nur ganz Deutschland, sondern auch Österreich, die Schweiz, Frankreich und Skandinavien umfasst, das heisst: die Länder des gegenwärtig lebendigsten Kunstgefühls, dass sie gleichmässig in Malerei und Skulptur auftritt und ganz ähnlich wie in der Poesie, Musik und Architektur, ja, selbst wie auf dem Theater, kurz, dass die jungen Talente ihr, wie unter einem Zwange stehend, verfallen. Es bleibt zu konstatieren, dass auf Seiten der „Alten" die reifen Talente, die prägnanten Persönlichkeiten, die Könner, kurz die Meisternaturen stehen, und dass auf Seiten der „Jungen" weniger noch die Reife zu finden ist als der suchende Instinkt, weniger das naive Können als die theoretische Idee, dass in ihren Reihen weniger die Meister sind als die Schüler. Aber das berechtigt noch nicht, gegen diesen Zeitzwang zu sprechen, wie ein tadelnder Lehrer, und zu thun, als könne irgendein Einzelner einer ganzen Jugend hier die Anregungsquellen verbieten und sie dort vorschreiben. So einfach liegen die Dinge nun doch nicht. Denn überall erblickt man leidenschaftlich ringende Individuen, die sich gewiss nicht nur aus Eitelkeit unpopulär machen, die fanatisch oft arbeiten und es mit ihrer Entwicklung ernst nehmen. Wo sie irren, da wird auch ihr Irrtum wohl eine der ihnen auferlegten Entwickelungsbedingungen sein. Nur dieses steht in Frage: ob die Einzelnen der Jungen vom heftigen faustischen Drang über all ihre Wege geleitet worden und ob darum aus diesem neuen Künstlergeschlecht die fortschreitende Geschichte spricht. Sagt man ja — und man kann angesichts der Zeichen der Zeit nicht wohl nein sagen —, so hat man bescheiden abzuwarten, bis es sich deutlicher zeigt, wohin der Wille der Geschichte mit dieser jungen Kraftanstrengung zielt.

Es ist nicht Ursache an der modernen deutschen Kunst zu verzagen. Uns wird alljährlich in der Sezession eine sehr interessante Ausstellung dargeboten. Interessant auch dann noch, wenn sie relativ matt wirkt, wie in diesem Jahr. Es breitet sich viel altes und neues Talent aus und man findet immer viele anregende, manche gute und einige meisterliche Bilder. Was will man mehr! Mehr gab es zu keiner Zeit. Ja, es gab selten in Deutschland nur soviel. Verirrungen und Geschmacklosigkeiten kommen überall vor, wo etwas werden will; neue Namen aber erregen immer auch neue Hoffnungen. Und ist die abgeschlossene Leistung unter den Arbeiten der Jungen nirgend schon zu finden, so halten wir uns inzwischen an Werke der bereits klassisch Gewordenen.

❊

In diesem Jahr vor allem an das Werk Manets. Ein Bild, geschaffen für die Jahrhunderte! Mit grosser Gebärde tritt es neben die Werke der alten Meister; und gleichberechtigt fast steht es neben der „Olympia", das höchste malerische Vermögen einer ganzen Epoche repräsentierend. Ein Geschichtsbild insofern, als es offenbar gemalt ist, um den historischen Moment der Erschiessung Kaiser Maximilians zu verewigen, was schon aus der Datierung links unten: 19. Juni 1867 — der Tag der Erschiessung — hervorgeht, und insofern, als es ein Ausfluss der Beschämung und Empörung zu sein scheint, die man bei dieser Katastrophe in Frankreich fühlte. Für das Historienhafte des Bildes spricht es auch, dass Manet sich über die äusseren Umstände genau unterrichtet und in verschiedenen Entwürfen den Ausgleich zwischen Geschichtswahrheit und Kunstwahrheit zu finden gesucht hat. Um so bewunderungswürdiger ist es



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES DICHTERS RICHARD DEHMEL

sich wie das Romantische zum Klassischen.* Niemals hat Manet vielleicht einen grösseren Triumph gefeiert. Er ist ja in allen seinen Werken ein Maler, über den sich kaum etwas sagen lässt, wie sich auch über Velasquez und Hals nicht viel sprechen lässt. Dass man sich aber selbst über diese Erschiessungsszene nicht stofflich interessiert verbreiten kann, das ist vielleicht einer der höchsten Malererfolge. Es ist die Dramatik des Augenblicks vollständig in Malerei, das heisst, in Zuständlichkeitsanschauung übersetzt; es ist das Zeitliche restlos in Räumliches geworden. Was man erblickt ist Raumdramatik. Das ist es, was diesem Werk mit dem sensationellen Stoff die souveräne Ruhe sichert. Ein machtvoll dahinrollender Rhythmus erklingt, den man nicht wieder los wird; und man denkt vor diesem das Grässliche darstellenden Gemälde an jenen Kunstenthusiasten, der vor einem blutigen Schlachtenbilde Delacroix' einst ausgerufen haben soll, das sei wie ein Rosenbukett.

dann aber, dass jene Empörung als störender Subjektivismus in dem Bilde nirgends aufflackert, dass das Studium nicht sichtbar wird und dass, trotz dieser Teilnahme für das Politische des Geschehnisses, nicht eine Spur literarischer Dramatik in das Werk gekommen ist. Delacroix, der Maler des Revolutionsbildes, hätte die szenische Dramatik sicher nicht vermieden, hätte sie sogar gesucht. Wie auch Manets Vorbild in vielen Dingen, Goya, sie gesucht hat, als er ein ganz ähnliches Motiv malte. In Goyas Bild im Prado, das die Erschiessung von Strassenkämpfern in Madrid durch die Franzosen im Jahre 1808 darstellt, lebt etwas den Betrachter im Moment unwiderstehlich, ja sensationell Hinreissendes; zu Manets beruhigender Komposition aber verhält es

Wie jedes grosse Kunstwerk verschliesst sich auch dieses der Zergliederung. Man könnte natürlich eine der jetzt so beliebten Farbenanalysen machen, könnte zeigen, wie ein vielfach gestuftes Grau zur Dominante wird, wie das unsagbar „richtige" Blauschwarz der Soldatenuniformen in den Beinkleidern der Generäle Mejia und Miramon variiert worden ist, wie das straff rhythmisierende

* Wir bilden dieses Werk Goyas im nächsten Hefte ab, zusammen mit interessanten Naturphotographien, die die Akteure und das Lokal der auf Manets Bild dargestellten Katastrophe zeigen und die Manet offenbar gekannt hat. Max Liebermann wird, an der Hand dieses photographischen Materials, über die Entstehungsweise des Manetschen Bildes sprechen. D. Red.



MAX LIEBERMANN, REITER AM MEERESSTRANDE



VINCENT VAN GOGH, EISENBAHNBRÜCKE

Weiss der Gürtel und Gamaschen links oben in den Grabsteinen des Kirchhofs und in der Zuschauergruppe wiederkehrt, wie sogar das Rot des Gewehrfeuers durch ein Soldatenkäppi rechts ausbalanciert worden ist und wie das Grün und Blau in der Landschaft oberhalb der Mauer über den Ernst der Situation beruhigend hinausweisen. Und man könnte auch eine Kompositionsanalyse geben, könnte von den energischen Vertikalen der zielenden Soldaten im Kontrast zu den beherrschenden Horizontalen der Gewehrläufe und des Mauerrandes sprechen und auf die geniale wagerechte Drittelung des Bildes hinweisen, wonach ein Sechstel auf Himmel und Hintergrund, drei Sechstel auf die Mauer, vor der sich die Handlung abspielt, und zwei Sechstel auf den Basis gebenden Boden kommen. Es wäre Manches über die goyahaft andeutende Weise zu sagen, womit die Zuschauer, die so leicht banal hätten wirken können, wie ein Begleitmotiv gegeben sind; man könnte es psychologisch weise nennen, dass die Köpfe der Soldaten alle abgewandt sind und dass nur die hellen Flecke der Ohren und Hälse rhythmisierend sichtbar werden, vermöchte zu zeigen, wie prachtvoll die Figur des Korporals die gewaltsam nach links fliessende Bewegung (man decke zur Probe die Figur rechts ab) wieder ins Gleichgewicht zieht, könnte im einzelnen über die sichere delikate Technik sprechen und nachweisen, wie gross dieses Bild in allen Teilen aufgebaut ist und wie die scheinbare Kälte des Malers vielleicht das Höchste seiner Kunstmittel ist. Auch dann aber wäre man der Seele des Bildes nicht viel näher gekommen. Immer gleich geheimnisvoll bleibt die stille Grösse dieses Werkes, zu dessen Erwerbung man der Stadt Mannheim Glück wünschen muss und das, neben den schönsten Manets der Sammlung Pellerin in deutschem Besitz zu wissen ein schönes Bewusstsein ist.



LEOPOLD VON KALCKREUTH, KRANKENSTUBE

Der Saal, in dem das Manetbild und neben ihm eine „Seinebrücke" von Monet — in der der ganze weiche Sommertag der französischen Landschaft mit allen seinen Herrlichkeiten ist —, ein ganz altmeisterlich starker Cezanne und ein leidenschaftlich bezwingender Van Gogh hängen, in dem Liebermann mit seinen drei Bildern sich vorzüglich hält und dem Kalckreuth und Thoma sich mit ihrer beruhigten und beruhigenden Malerei vortrefflich einfügen, ist, neben dem Trübnersaal, der ruhigste der ganzen Ausstellung. Wo gute Kunstwerke hängen, da ist immer wie von selbst Ruhe und Stimmung. Unter den Werken Liebermanns ist das Bildnis Dehmels am eindrucksvollsten. Die „Reiter am Meer", die wieder ungemein schlagend und mit geistreicher Kraft komponiert sind, leiden unter einer etwas schweren, unatmosphärischen Farbe. Und dem Bildnis Naumanns fehlt bei ausserordentlichen Qualitäten das eigentlich Zwingende. Die Wahrheit darin ist zu unmittelbar, zu naturalistisch. Dehmel wirkt auf seinem Bilde in ganz ruhiger Haltung beredter und temperamentvoller als der im Vortrag erfasste, sich sichtbar konzentrierende Naumann. Dort also, wo Liebermann das Momentane geben wollte, ist ein Rest von Starrheit geblieben, wo er aber die Ruhe geschildert hat, da ist der Eindruck des Momentanen. Dehmels Porträt ist übrigens ganz ein Kopfbildnis. Diesen Geist, dieses Naturell hat Lieber-



ULRICH HÜBNER, MÄRZSONNE

tisch unwirklichen Beleuchtung, ohne klar erkennbare Lichtquelle abspielt. Ein Delacroix hätte dieser Aufgabe nicht Herr werden können. Zuerst ist man vor dieser grossen Schilderei enttäuscht, wie man nie glaubte es vor einem Bilde Slevogts sein zu können. Allmählich vertieft sich aber doch der Eindruck und es tritt wenigstens die im gewissen Sinne grandiose Absicht deutlicher hervor. In der kreisförmigen Anordnung der erotisch verknäulten Leiber rings um eine Venusgestalt, die mehr freilich wie eine entkleidete Dame als wie eine ihre Nacktheit göttlich tragende Frau Venus wirkt, ist ein bedeutender Kompositionszug; ein leidenschaftlich reiches Drängen bedeutender Gliederspiele und feiner Zwischentöne ist in dem Bild, und es ist etwas wahrhaft Dramatisches in dem Kampf der warmen mit den kalten Tönen. Das Malproblem bleibt aber doch ungelöst. Das Bild ist, trotz des starken Rot, nicht eine koloristische Leistung. Es wirkt mehr wie eine Riesenillustration, als hätte der starke Zeichner den immer noch problematischen Maler verführt. Man könnte so resumieren: diese Arbeit erscheint wie die allzu genaue Vergrösserung eines ersten Entwurfs, den ein bedeutender Meister in einer schwachen Stunde konzipiert hat. Trotzdem ist es etwas Schönes, dass solche Werke in unseren Tagen überhaupt gewollt werden, dass ein Berliner Sezessionist nach dem höchsten Lorbeer romantischer Monumentalmalerei zu langen wagt. Diese Kühnheit der Absicht kann die Schätzung für Slevogt nur vermehren.

mann offenbar besser als Naumann verstanden. Ein malerischer Extrakt ist das Ergebnis, gegeben mit der fast gereizten Technik Liebermanns und mit ruckweis triumphierendem Pinsel.

Auch ein Bild Corinths, das allein ganz gelungene unter seinen drei ausgestellten Arbeiten, ein Dokument temperamentvollster Malfröhlichkeit, hat in diesem Elitesaal mit Recht Platz gefunden. Es ist in diesem Bild wieder viel Eiligkeit und viel Ungefähr; aber auch die siegreich starke Faust des geborenen Malers ist wieder darin. Dieses Familienbild hat eine Haltung, wie sie nur der Persönlichkeit gelingt, die von Natur in sich selbst den Stil trägt.

Vor Slevogts Riesenleinwand „der Hörselberg" ist mit innerer Bestimmtheit kaum zu empfinden, weil das Bild in sich selbst voller Unbestimmtheit ist. Die intensive Anstrengung des Betrachters, diesem Werke Qualitäten abzugewinnen, wie die Bedeutung des Namens Slevogt sie zur Pflicht macht, bleibt ohne entscheidenden Erfolg. Es ist schwer verständlich, wie Slevogt auf die Idee gekommen ist, eine Szene zu malen, die von den Gefahren des Theatralischen so sehr bedroht ist, für die weder die Tradition noch Naturvorbilder ein festes Kompositionsgerüst darboten und die sich in einer roman-

Um einer solchen Empfindung willen steht man letzten Endes auch vor Beckmanns romantisch dramatischen Schilderungen mit Teilnahme, trotz aller Problematik darin. Dieses Temperament berührt sich einerseits mit Slevogt; andererseits weist es entschieden aber auch auf Klinger. Was kein Widerspruch ist, da auch Slevogt und Klinger sich



LOVIS CORINTH, DIE MALERFAMILIE

näher stehen als es scheinen mag. In Beckmann will sich etwas von Dem fortsetzen, was sich erregend in Klingers Bildern ankündigte, bevor diese sich in Gedankenkünstelei akademisch verloren. Ein eigener, spirituell romantischer Zug ist in den Arbeiten des Jungen. Es ist etwas innerlich Klingendes darin, etwas echt Visionäres unter all der Artistenübertriebenheit. Aber man spürt dann auch vor keinen anderen Bildern so stark, wie nahe gerade diese Art Kunst der Gefahr ist, zur Ausstellungsmalerei zu werden. Was Beckmann wahrscheinlich braucht, das sind zehn Jahre stiller, ernster Arbeit ohne viel Öffentlichkeit und möglichst fern von Berlin. Denn gerade diese frühreifen, empfindlichen Klingerschen Romantikernaturen sind im aufpeitschenden Hauptstadtleben den schlimmsten Entgleisungen ausgesetzt.

Eine Art der Begabung, der der Kunstgeist Berlins, wie er heute ist, nicht schaden, sondern nur nützlich sein kann, repräsentiert ein Maler wie Waldemar Rösler. Seine Frühlingsbilder gehören zum Feinsten und Reifsten der Ausstellung. Merk-



LEO VON KÖNIG, IM BOHÈME CAFÉ

findungswerte zu verwandeln! Wie lange hat der vortreffliche Paul Baum gearbeitet, bis es ihm wie jetzt gelang! Wie mühen sich, zum Beispiel, nicht Osswald, Pottner und Theo von Brockhusen, Bondy, Bruck oder Kardorff, mit mehr oder weniger Glück um eine persönliche und doch gemein gültige Kunstsprache! Und wie hat nicht Dora Hitz seit Jahrzehnten mit wechselndem Erfolg darum gerungen. In diesem Jahr ist es ihr besser geglückt, als jemals vorher. In ihrer „Weinernte" vor allem ist es ihr gelungen, den herrlichen Kampf des Lichtes mit den Objekten und Farben musikalisch und architektonisch zu ordnen. Man würde das freilich besser noch erkennen, wenn dieses an die unvergessene „Kirschernte" erinnernde Bild, in das volle Licht gehängt worden wäre, das es braucht.

würdig schnell hat dieser junge Künstler in der freien Lehre Liebermannscher Malkunst eine Tonskala und ein Raumsystem gefunden, womit er seine Naturempfindung künstlerisch lebendig und ohne alle Phrasen ausdrücken kann. Und doch ist diese lebendige Systematisierung heute, wo Jeder gewissermassen für sich allein da ist, das Schwierigste. Nur durch sie aber ist der platte Naturalismus, die Abhängigkeit vom Objekt zu überwinden, ist die Malerei zur Sprache von Empfindungen zu machen; weswegen Alle, die eines selbständigen Systems unfähig sind, so eifrig die Formsysteme grosser Vorbilder benutzen, in der irrigen Hoffnung, auch mit fremden Worten und Sprachlauten eigene Empfindungen ausdrücken zu können. Vor Röslers Frühlingsbildern kann man das Schmeichelhafteste schon sagen, was einem Landschafter zu sagen ist: man findet die Stimmung seiner Bilder draussen in der Mainatur wie von selbst wieder.

Wie viele Entwickelungsjahre kostet Anderen doch die Bewältigung dieses Grundproblems impressionistischer Zustandsmalerei: die höhere Richtigkeit der Farben und Formen aus der unendlich variierenden Natur abzulesen und allgemeingültige Erscheinungswerte in allgemeinverständliche Emp-

Zu reineren Resultaten einer künstlerischen Naturübersetzung sind auch die Brüder Hübner gelangt. Ulrich Hübner gehört ja definitiv schon zu den Besten der Sezession; aber auch Heinrich Hübner beginnt in seinen Interieurs endlich mehr von dem im banalen Sinne Wahren loszukommen. Hat sein „Musikzimmer" noch Manches, das in fataler Weise an Interieurausstattung erinnert, so sind in seinem „geblümten Zimmer" ein paar jener höheren Tonwahrheiten, die allein poetische Stimmung geben und die man bei ihm bisher noch nicht so überzeugend gesehen hat.

Überraschend hat sich Leo von König entwickelt. Er hatte immer die Neigung zum grossen Zug. Vielleicht, um einer gewissen Marklosigkeit seiner Anlage bewusst entgegenzuarbeiten. Seitdem er aber Greco studiert und kopiert hat, ist dieser Trieb in einer neuen Weise verlebendigt, differenziert und vertieft worden. In dem Bilde



MAX SLEVOGT, DER HÖRSELBERG



WALDEMAR RÖSLER, FRÜHLINGSLANDSCHAFT

„Pierrot und Colombine" ist freilich gar zu deutliche Wirkungsabsicht. Die Arbeit ist, was man beim Schauspieler „stark chargiert" nennen würde, wenn auch wirksam in den szenisch forcierten Kontrasten. Im „Bohème Café" aber, einem Bild voll zarter weisser Differenziertheiten und kluger koloristischer Feinheiten, ist das Leben auf dem Wege über die Kunst wieder hergestellt. Ohne perverse Aufdringlichkeit kommt Einem aus diesem Bilde fleur du mal-Stimmung entgegen, und es ist das Sujet mit einer stellenweis Schuchschen Delikatesse stillebenhaft reich gemacht worden. Nach diesen Bildern zu urteilen hat Leo von König in seiner Entwickelung einen entscheidenden Anstoss bekommen.

Als überragender Führer der jungen Stilisten tritt, wie überall, auch in dieser Ausstellung wieder Hodler hervor. Er legitimiert auch Das in gewisser Weise, was man von Giacometti, Buri, Hermenjat, und vor allem von E. R. Weiss sieht, indem er beweist, dass auch das für das Fresko, für die Wanddekoration Gedachte im Ausstellungsraum als Bild gezeigt werden darf. Ein wirkliches Bild ist unter den ausgestellten Arbeiten Hodlers eigentlich nur die „Landschaft am Genfer See". Sie freilich ist ein kleines Meisterwerk in ihrer lapidaren, überzeugenden Stilisierung einer typischen Abendstimmung. Es berühren sich, charakteristisch genug, mit diesem vereinfachenden Landschaftsstil Hodlers von einer anderen Seite übrigens die Arbeiten seines Landsmannes Carl Walser. Nur ist bei Walser grossstädtisch kokett und schmückend zierlich geworden, was bei Hodler immer lapidar sich äussert. Den Beweis dieser Lapidarität erbringen die studienhaft wirkenden Figuren eines Mädchens eines Mähers und Baumfällers, die selbst in dem relativ kleinen Format, in ihrer straffen Schlankheit und pathetischen Bewegungskraft schon etwas Überlebensgrosses haben.

Die drei Kollektivausstellungen wirken nicht eben sehr organisch innerhalb des Ausstellungsrahmens. Aber es ist unter den drei Künstlern selbst wenigstens von einer Seite eine Verwandtschaft. Denn sowohl Habermann wie Zorn und Trübner sind, wenn auch in sehr verschiedenen Graden, Opfer des Bravourösen, der Routine. Am meisten Habermann, dessen Kunst eine Blüte Münchener Atelierkultur ist. Er ist von den Dreien der Manierierteste; Zorn

ist, in all seiner äusserlichen Schwedenkultur, der am meisten Weltmännische, der trotz seiner Heimatsmotive Internationalste, der objektiv Geschickteste und Repräsentativste; Trübner aber ist der Tiefste und Stärkste, der Männlichste. Mit Zorn findet man sich ab, wenn man mit sich übereingekommen ist, gewisse höhere Forderungen von vornherein nicht zu stellen, trotzdem er mehr eigentlich in die Repräsentationssäle eines Glaspalastes gehört als in die Sezession; Habermann behauptet seinen Platz in all seiner talentvollen, wenn auch oft entgleisenden Eigenwilligkeit; Trübner aber führt uns durch das Routinierte seiner Malerei hindurch unversehens bis an's Herz der Kunst hinan. Der Raum, wo seine Werke hängen, hat die einheitlichste Stimmung im ganzen Haus. Das tiefe, klingende, reich gestufte Grün seiner Bilder wirkt wie ein Tapetenton. Doch tritt Einem aus dieser grünen Atmosphäre das Leben dann mit starker Gegenwärtigkeit überall entgegen. Etwas Altdeutsches, ja, etwas Deutsches schlechthin ist in dieser waldesgrünen Kunst; eine Sattigkeit, der nichts Träges anhaftet, eine Klangfreude, die bei aller Pracht, dem Leeren zu fliehen weiss und eine Sinnlichkeit, der die ganze Natur strotzend fleischig entgegenkommt. Auch ist Trübner unter den deutschen Malern der einzige fast, dessen Technik, bei allem Theoretischen darin, ein wenig an die besten Franzosen denken lässt. In den Arbeiten fast aller anderen Modernen kämpft der Pinsel mit dem Malmittel und es ist als hasse das Werkzeug die Leinwand. Trübner wirkt heute schon, viel mehr als Liebermann, wie der Repräsentant einer anderen Generation. Er kommt aus einer Welt, in der es ruhiger zugeht als in der der Jüngsten. Aus einer Welt, wo der sichere Besitz gilt, während in der der Jungen die Stimmung des Erwerbens herrscht.

Es drängen diese Erwerbenden mit immer neuen Scharen heran. Und wenn man auch sehr zweifelt, ob unter ihnen das Talent ist, das gleichberechtigt einst neben Trübner treten könnte, so wirkt im Augenblick doch schon die blosse Gegenwart neuer



KARL WALSER, AM BAHNHOF TIERGARTEN



FERD. HODLER, HOLZHAUER — MIT ERLAUBNIS VON H. O. MIETHKE, WIEN

Wohlrab und Paul Wilhelm und wie der Berliner Reinhold Ewald mit frischen, talentvollen Arbeiten Hoffnungen erweckend ein.

Mit der Plastik sähe es in diesem Jahr übel aus, wenn nicht drei Bildhauer die Situation mit drei Einzelwerken einigermassen retteten: Barlach, Engelmann und Haller. Barlach hat mit dem „Berserker" seine Holzplastiken um ein Werk bereichert, das mit einer das Leben auf einen Punkt konzentrierenden Komposition und mit einer wahrhaft plastisch geschlossenen Unmittelbarkeit ein bedeutendes Zeugnis dafür ist, dass unsere Zeit zu plastischer Kultur zurückzufinden beginnt. Das beweist auch Engelmanns Steinfigur „schlafende Frau", die diesen sehr ernsten Künstler auf seinem Wege zu einem aus dem Leben unmittelbar gewonnenen Stil, zu einer psychologisch vertieften Architektonik und zu einer innerlich bewegten Monumentalität fortgeschritten und auf einem Punkt innerer und äusserer Reife angelangt zeigt. Vor der Steinfigur, die Engelmann vor zwei Jahren ausgestellt hatte, hat diese neue Arbeit voraus, was über den Wert eines Künstlers endgültig entscheidet. In diesem Werk ist nun nichts mehr von der kühlen Klassizistik im Sinne Hildebrands (die W. Gross etwa in dieser Ausstellung vertritt); es ist vielmehr Mystik des Lebens in die architektonisch geschlossene Form gekommen. Es ist die unmittelbare Impression atmender Vitalität zur Herrschaft erhoben und es ist die Monumentalität aus solcher Impression dann gewonnen. Die Stilidee erweist sich als auf jenem Stilerlebnis beruhend, von dem man sagen kann: der Künstler hat es entweder in jeder Minute, der Natur gegenüber oder er hat es gar nicht. Nach dieser Leistung ist von Engelmann in Zukunft viel noch zu erwarten.

Gerne möchte man von Hans Schmidts Gruppe

Begabungen. Am meisten Interesse unter den Neuen erregte in diesem Jahre der Berliner Hans Meid mit drei merkwürdigen Bildern, die ein wenig nach Bonnard und entschiedener nach Slevogt orientiert sind, auch was die Wahl der Sujets betrifft, und in denen eine äusserst temperamentvolle Phantastik mit einer bemerkenswerten kompositionellen Sicherheit geformt worden ist. Der Berliner Oswald Galle macht mit zwei sehr blonden und maassvoll sicher gemalten Gruppen männlicher Akte im Freien und mit einer daumierhaft bewegten kleinen Kampfszene nachdrücklich auf sich aufmerksam; es lenkt der Dachauer Walter Klemm mit einem Schneebild „Eisplatz", das wie eine Erweckung Breughelscher Altmeisterlichkeit zu modernem Leben anmutet, das Interesse zu sich hin; und es führen sich Maler wie die Dresdener Karl

„Zwiesprache" ebenso Günstiges sagen können. Aber trotz mancher schön empfundenen Partie, gehen die beiden Figuren doch plastisch so wenig zu einer Einheit zusammen, dass man diesen künstlich in eine Monumentalform gebrachten Modellen, die den Ateliernaturalismus nicht verleugnen können, die ohne jede unkünstlerische Konzession gefälligen und anmutigen Werke Kolbes bei weitem vorzieht.

Verwandte Tendenzen wie in der Figur Engelmanns, sind in dem „gehenden Mädchen" Hermann Hallers. Nur ist Hallers Talent viel schlanker als das Engelmanns; es ist weiblich zart und thut doch das Herbe, und dieser Umstand lässt es ein wenig manieriert erscheinen. Haller neigt, in all seiner Maillolseligkeit, — in Paranthese: er wirkt in dieser Ausstellung sogar Maillolartiger als Maillol selbst mit einem gut modellierten aber ziemlich unpersönlichen Männerakt — entschieden zu der Art seines bedeutenden Landsmannes Hodler. In seiner Bronzefigur ist eine merkwürdige und interessante Mischung echter plastischer Gesinnung und malerischer, also unplastischer Instinkte. Es erklingt aber auch in diesem Werk die Mystik eines unmittelbaren Lebensgefühls; und auch hier giebt das elementarisch Geheimnisvolle, wie bei Engelmann und Barlach, erst den Stempel lebendiger Modernität. —

Dann taucht beim Rundgang von weitem wieder Manets Werk auf, und es zwingt der stolze Rhythmus von ferne schon in seinen Bann. Und dieser Rhythmus bleibt im Gefühl, wenn ein Ausstellungseindruck nach dem andern langsam zurücksinkt. Fast scheint es Einem, als sei es der Rhythmus der modernen Kunst überhaupt, der sich in diesem Werk konzentriert hat.



FERDINAND HODLER, MÄHER — MIT ERLAUBNIS VON H. O. MIETHKE, WIEN



RICHARD ENGELMANN, SCHLAFENDE FRAU. STEIN

DIE DEUTSCHE BAUKUNST UM 1600

EINE PARALLELE

VON

AUGUST GRIESEBACH



Man pflegt heute mit Vorliebe auf die Bauten vom Ende des achtzehnten und den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts als auf die Werke hinzuweisen, an denen die junge Generation am besten lernen könne, was gute Architektur sei. Und gewiss ist der erzieherische Wert jener Bauten für die Allgemeinheit durchaus zu bejahen: sie lehren, wie mit einfachen Mitteln auf ehrliche Weise zustande kommt, was sich mit klaren, anständigen Proportionen unaufdringlich in die Umgebung einpasst. All Denen, die nichts eigentlich Persönliches zu sagen haben, kann man den Anschluss an die „Zeit um 1800“ nur empfehlen. Lässt sich doch dabei am wenigsten Unheil anrichten.

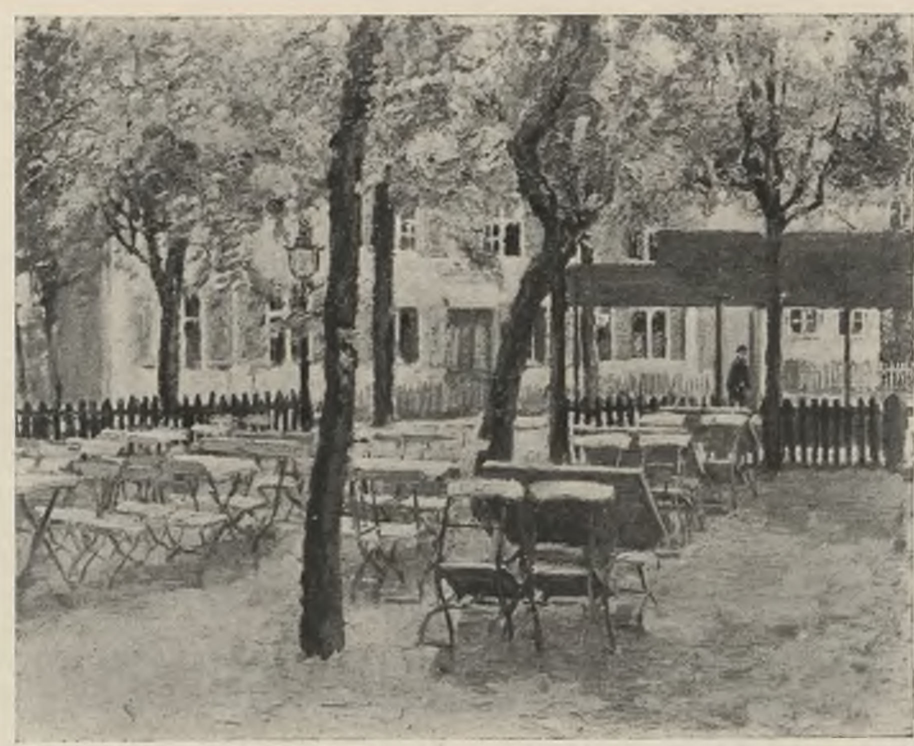
Es fragt sich aber, ob wirklich so starke innere Beziehungen zwischen der künstlerischen Kultur der Gegenwart und der Zeit vor hundert Jahren bestehen, wie man behauptet und auch auf andern Gebieten zu konstruieren versucht hat. Zeigen die Persönlichkeiten unter den heute lebenden Architekten, die doch dem architektonischen Gesicht unserer Zeit seine wesentlichen Züge geben, in

ihren Werken eine besondere Verwandtschaft gerade mit jener Zeit? Wird die Geschichte einmal zwischen den kühlen, dünnblütigen Bauten des „Klassizismus“ und den Schöpfungen eines Billing, Theodor Fischer, Kreis, Messel, Bruno Schmitz usw. innerlichere Zusammenhänge konstatieren, als sie gute Architektur aller Zeiten miteinander haben? Ich glaube nicht. Die klassizistischen Bauten besitzen schon deshalb einen andern Charakter, weil sie das bestimmte Resultat einer langen, ruhig ablaufenden Entwicklung darstellen (die etwa mit Palladio anhebt). Sie stellen sich nicht in schroffen Gegensatz zu ihren Vorgängern, sondern führen, mit einer anständigen Tradition im Leibe, ohne Kampf ihr Dasein zu Ende. Gesunde Kinder zu zeugen war ihnen nicht mehr möglich. Sie sehen aus wie gut erzogne, aber temperamentarme, etwas verknöcherte Nachkommen einer alten vornehmen Familie. Das Blut aber, das in einzelnen hervorragenden Bauten unserer Tage pocht, hat eine andere Bewegung, schon allein darum, weil sich unsere Generation in bewusstem Gegensatz zu der vorausgegangenen fühlt. Ja, sie ist so erfüllt von dem wesentlich Neuen ihrer Mission, dass sie ganz von vorn anfangen zu müssen glaubt. Nicht um das Durchsetzen „neuer Stilformen“ geht der Kampf, sondern um etwas viel Wichtigeres, nämlich um die Verkörperung einer neu ins Bewusstsein getretenen, architektonischen Gesinnung.

Einmal hat sich in der Geschichte der deutschen Architektur ein Prozess abgespielt, der dem heutigen sehr ähnlich sieht. Das war die Wandlung, die sich im deutschen Profanbau am Ende des sechzehnten Jahrhunderts, rund um 1600, vollzog. Aus dem Dekorationsstil der „deutschen Renaissance“ entwickelte sich ein architektonischer Stil. Zu seinen Hauptrepräsentanten gehören: die Bauten des Elias Holl in Augsburg (1602—30), der Friedrichsbau am Heidelberger Schloss (1601 ff.), das Aschaffenburger Schloss (1605—13), das Rathaus in Nürnberg (1616), das Hochzeitshaus in Hameln (1610), das Zeughaus in Danzig (1600), der Umbau des Bremer Rathauses (1612) usw. So verschieden die Sprache ihrer einzelnen Formen auch lauten mag, gemeinsam ist ihnen allen, im Süden wie im Norden, die grosse baumeisterliche Gesinnung, durch die sie sich über die Werke der



ERNST BARLACH, DER BERSERKER. HOLZ



HERMANN BRUCK, WIRTSGARTEN IN EPPENDORF

vorhergehenden Zeit, der „deutschen Renaissance", hinaussetzen. Diese hatten über der Fülle neu importierten, antikischen Schmuckes vergessen, worauf es in der Architektur ankommt. Die Platten mit den figürlichen und ornamentalen Reliefs, Karyatiden, Säulen und Pilaster führen an den Fassaden das grosse Wort. In welches Verhältnis ein aus Friesstreifen und Trägern gebildeter Rahmen zu Mauer und Fenster trat, war gleichgültig. Die Schönheit des einzelnen Dekorationsstückes siegte über das Gefühl für Proportion und organische Gestaltung. Musterbeispiele dieser Richtung: der Otto-Heinrichsbau in Heidelberg (1558), der Fürstenhof in Wismar (1555). Ihnen könnte man leicht Gesinnungsgenossen aus dem Deutschland nach 1870 gesellen. Bauten architektonischen Gepräges, wie z. B. das Rothenburger Rathaus von 1572, gab es gewiss; ebenso wie vor zwanzig Jahren manch ein Gebäude entstanden ist, das eine unbefangenere Kritik einmal aus der Masse des Wertlosen herausheben wird. Aber der allgemeine Aufschwung trat erst am Ende des Jahrhunderts ein.

Der Verlauf des Prozesses lässt sich nirgends besser veranschaulichen als vor den nachbarlichen Fassaden des Otto-Heinrichs- und des Friedrichsbaus. Heute wird kein Architekt sich lange bedenken, welcher von den beiden er den Vorzug geben soll.* Ihm ist klar, dass in der Fassade des Friedrichsbaus die stärkeren Qualitäten stecken, darum, weil hier das Gefühl für architektonische Gliederung die Fülle der dekorativen Elemente gemeistert hat. Man hat sich keineswegs in der Verwendung von Schmuck beschränkt, im Gegenteil. Aber jedes Stück scheint aus dem Herzen des Gebäudes an die Oberfläche getrieben, allein um die Leidenschaft, die im gesamten Aufbau dieses Hauses steckt, noch lebendiger zum Ausdruck zu bringen. Es giebt keinen Schnörkel und keine Kartusche, die nicht mit dem Organismus des Hauses fest verwachsen scheint. Es ist für das architektonische Empfinden charakteristisch, dass nicht nur hier, sondern überall um diese Zeit das naturalistische Ornament von stilisierten, geometrischen abgelöst wird: ein naturalistisches Motiv konnte sich niemals in dem Maasse mit dem Baukörper verbinden, sich niemals so einverleiben, wie man es wünschte. Nur die menschliche Figur blieb, soweit sie eine funktionelle Aufgabe erfüllte. (Das tun auch die Nischen-Figuren am Friedrichsbau.) Die gleiche Wendung erleben wir

* Den gegenwärtigen Zustand des restaurierten Friedrichsbaus lasse ich dabei ausser Betracht.

heute, wenn man von den Kreisen absieht, die aus Phantasiearmut Schmuckformen überhaupt ablehnen und gegen die „Ornamentseuche" predigen wie die Abstinenzler gegen den Alkohol.



OSWALD GALLE, AKTGRUPPE

Über die Bedeutung des Friedrichsbaus hat man vor dreissig Jahren anders gedacht als heute. „Es ist allgemein Sitte geworden", schreibt Lübke in seiner Geschichte der Renaissance in Deutschland (2. Aufl. 1881), „den Friedrichsbau geringschätzig zu beurteilen". Lübke selbst, der noch den Wismarer Fürstenhof zu den hervorragendsten Werken der deutschen Renaissance zählt, hatte in diesem Falle eine verständigere Ansicht. Aber im allgemeinen bedeutet auch ihm jene Zeit das „Ende einer Epoche", wo es doch vielmehr ein Anfang war. In der neueren Literatur hat man namentlich bei den italienisierenden Bauten Süddeutschlands auf die gesteigerte architektonische Haltung hingewiesen (v. Bezold, Baukunst der Renaissance 1900). Aber es handelt sich nicht nur um die Schwenkung innerhalb einer lokalen Schule, sondern um eine Bewegung, die sich auf ganz Deutschland und auf Dänemark hinüber erstreckt, gleichviel ob man in den Einzelformen mehr unter italienischem oder niederländischem Einfluss stand. Verdankt man die neue Baugesinnung allein der allmählich verdauten Offenbarung italienischer Architektur und ihrer Theoretiker? Oder folgte sie aus einer neu erwachten Erkenntnis Dessen, was im Mittelalter das eigne Land geleistet hatte? (Wir wissen namentlich aus dem Kunstgewerbe, dass am Ende des sechzehnten Jahrhunderts ein lebhaftes Interesse für die Gotik aufkam.) Eine Untersuchung dieser Frage führt auf „ein zu weites Feld".

Genug, die Architektur hatte wieder ihr Wesentliches entdeckt, wie in unseren Tagen. Beiden Zeiten gemeinsam sind denn auch die mit der neuen Erkenntnis zusammenhängenden Tendenzen bei der Gestaltung der Bauaufgaben. Man wendet sich vom aufgelösten dem geschlossenen Grundriss zu, man kehrt im Aufbau von der sogenannten „malerischen" Gruppierung zur symmetrischen Haltung. Das gilt nicht nur von den Monumentalbauten (zum erstenmal seit dem Mittelalter sind die Verkörperungen grosser Aufgaben wieder dieses Namens würdig), sondern auch von den Bürgerhäusern. Die Disposition der Wohnräume fügte sich, ohne in ein unlebendiges Schema zu geraten, formalen Intentionen, mit anderen Worten: man nimmt auch zu Hause Haltung an. Der Ulmer Joseph Furttenbach, einer der sympathischen, vielseitig interessierten deutschen Baumeister jener Zeit, hat uns in seinen Büchern Wohnhaus-Grundrisse hinterlassen, wie er sie sich für einfache Verhältnisse dachte. Die Forderung ist nicht Symmetrie um jeden Preis. Dagegen wehrt sich ein



DORA HITZ, WEINERNTE



ANDERS ZORN, MARKT IN MORA

gesundes Empfinden, das die Anordnung der Zimmer zum täglichen Leben nicht zu einer Formel machen will. Erst eine so wenig sinnlich denkende Baukunst wie die des „Klassizismus" ist darin rücksichtslos vorgegangen. Aber mit dem Streben nach einem übersichtlichen Grundplan des einzelnen Raumes, einem Ablehnen verdunkelnder Einbauten und dem wachsenden Interesse an hellen, bequemen Treppen ergab sich von selbst ein geklärteres Bild des ganzen Grundrisses. In modernen Entwürfen begegnen wir demselben Verlangen, in der Komposition der Zimmer sich dem Gleichgewicht zu nähern, das man der Fassade zu geben bestrebt ist, ohne sich jedoch auch hier sklavisch Gesetzen zu fügen, wie sie das achtzehnten Jahrhundert diktierte.

Das gesteigerte Raumgefühl am Ende des sechzehnten Jahrhunderts dokumentiert sich nicht allein in den Repräsentationssälen einer Stadt, wie im Goldenen Saal in Augsburg, sondern auch im Wohnhaus des einzelnen Bürgers. Damals fand die Diele des norddeutschen Patrizierhauses ihre reichste und monumentalste Ausdeutung. Trotz der schmalen Grundfläche des Hauses wollte man wenigstens einen Raum über die blosse Zweckmässigkeit hinausheben: an einer Stelle im Hause sollte etwas von dem überschwenglichen und zugleich doch würdevollen Weltgefühl lebendig werden, das im Zeitalter des „Barock" zum erstenmal ins Bewusstsein der Menschheit trat. In unsreer Zeit gehört die Halle zu dem Luxus, den sich der Bauherr gerne leistet. Ja, ist das Bedürfnis nicht so heftig, dass man selbst in den Mietskasernen ohne die Imitation eines solchen Raumes nicht mehr „komfortabel" zu sein glaubt?

Die Geschlossenheit im Grundriss, die symmetrische Haltung der Fassade führen von selbst auf eine einfache grosse Dachform, auf eine geschlossene Silhouette des Gebäudes. Es ist bekannt, welche Veränderung das Dach, dieser für die Gesamtwirkung vielleicht wichtigste Teil eines Hauses, in letzter Zeit erlebt hat. Die mit Erkern, Türmchen, Firstgittern und Spitzen aufgeputzte Vielgestalt wird verdammt, der durch einen stumpf gebrochnen Linienzug einheitlich bestimmte Umriss erfüllt unsre Sehnsucht. Der Baukörper als eine fest geschlossene



EMIL POTTNER, SONNIGE VERANDA

Masse gehört zu dem neu Errungenen ebenso wie das „Abwägen der Massen" an der Fassade, ein Ausdruck, den die jungen Architekten gern im Munde führen.

Öffnet sich das Auge für eine derartige, einheitliche Wirkung des einzelnen Hauses, dann wird das Verständnis für die Beziehung eines Hauses zu seiner Umgebung nicht fern sein, seine Stellung zu den Nachbarhäusern in einer geschlossenen Strassenflucht, im Stadtbild, in der gelösten Folge einer „Villenkolonie". Diese Erkenntnisse, die heute mit einem schönen Idealismus tausendfach gepredigt und proklamiert werden, erfüllten vor dreihundert Jahren die deutschen Architekten in ähnlicher Weise. Die stark individuelle Physiognomie, mit der sich jedes Renaissancehaus vor seinen Nachbarn zu brüsten liebte, gilt am Ende des Jahrhunderts nicht mehr viel. Die neuen Fassaden ordnen sich unaufdringlicher, mit mehr Gemeinsinn in Reih und Glied, ohne sich dabei an persönlicher Würde etwas zu vergeben. Das gesellschaftliche Taktgefühl, das das Strassenbild der deutschen Städte bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts bestimmte, datiert seit jener Zeit.



TH. V. BROCKHUSEN, BIERGARTEN

Hat man sich damals über diese Dinge auch nicht im Zusammen-



HANS MEID, FRAUEN AM SEE

hang schriftlich ausgelassen, einzelne Bauverordnungen und Aufzeichnungen von Architekten weisen auf die neue Auffassung hin. Der vorhin genannte Furttenbach betont in seiner „Italienischen Reise“* wiederholt die gute Wirkung eines Strassenbildes. Namentlich Genua hat es ihm angetan.** Auf der Brenta freut er sich an den die Fahrt begleitenden Landhäusern der Venezianer, die denn auch für uns in ihrer Folge ein Muster an gesellschaftlicher Beziehung zwischen Einzelhäusern darstellen. Der Sinn für die harmonische Erscheinung einer ganzen Stadt musste in einer Zeit erwachen, die unter grossen Gesichtspunkten zu sehen lernte. Furttenbach lässt sich keine Gelegenheit entgehen, die Aussicht über eine Stadt zu geniessen und zu bewundern. Diese Bewunderung daheim in die Tat umzusetzen ist Keinem schöner gelungen als dem grossen Elias Holl in Augsburg. Noch heute scheinen alle Strassen von seinem Geist erfüllt. Die Rathaustürme hat er, nach seiner eignen Aussage, der Stadtsilhouette wegen aufgeführt. —

„Heroisch“ und „tapfer“, das sind die Lieblingsworte, mit denen Architekten wie Holl und Furttenbach die Gebäude auszeichneten, die ihnen behagten. Unsre modernen Bauten können sich keine besseren Epitheta wünschen. Ein würdiger Ernst und eine — im besten Sinne — pathetische Gebärde ist den Werken von Messel und Billing, Peter Behrens und Theodor Fischer gemeinsam. Mag sich nun im Norden dieses Pathos kühler und verstandesmässiger, in Süddeutschland sinnlicher und unbekümmerter äussern. Es ist dasselbe, aus einer ähnlichen psychischen Struktur der Zeit erwachsene Pathos, das dem Heidelberger Friedrichsbau und dem Bremer Rathaus ihr Hochgefühl und ihre grosse Figur gegeben hat. Den Anfang, der damals zu einer nationalen deutschen Baukunst gemacht wurde, dem einzigen, den die neuere deutsche Geschichte kennt, nahm der dreissigjährige Krieg die Mittel zur Weiterentwicklung. Bleiben unserer Zeit solche gewaltsamen äusseren Hemmungen erspart, dann dürfen wir getrost der architektonischen Zukunft vertrauen. Mehr Zeugungskraft als in den Bauten vor hundert Jahren steckt in unserer heutigen Architektur gewiss.



KARL WOHLRAB, WINTER IM DORF

* Itinearirum Italiae . . . Alles aus eigner vieljähriger Experientz zusammengebracht. Ulm 1627.

** Genua machte, nächst Rom, den stärksten Eindruck auf damalige Künstler, weil es die modernste Stadt war, die dem Trachten der Zeit die meiste Anregung bot. Rubens hat um dieselbe Zeit dieser Stadt seine Bewunderung geschenkt.



G. B. TIEPOLO, DIE FINDUNG MOSIS

AUSSTELLUNG ALTER MEISTER IN LONDON

VON

WILHELM BODE



London hat seit Jahren keine Ausstellung mit so bedeutenden und zahlreichen Werken alter Meister aus Privatbesitz gesehen wie in diesem Winter. Gleichzeitig waren, wenigstens während des Monats Januar, drei solcher Ausstellung nebeneinander geöffnet, die alle drei ihren Schwerpunkt in derselben Richtung, der klassischen italienischen Kunst hatten. Gerade auf diese möchte ich hier besonders aufmerksam machen, zumal sich manche selten gesehene und einige bisher unbekannte Stücke darunter befinden. Ich werde sie gemeinsam nach den Meistern, nicht nach den verschiedenen Ausstellungen besprechen. Von diesen sollte die der Grafton Galleries, die bereits Ende Januar geschlossen wurde, eine gewählte Sammlung von Meisterwerken darstellen, wie sie jetzt mit Recht mehr und mehr Mode werden. Ein Muster in ihrer Art war die Fulton-Hudson Ausstellung alter holländischer Meister im Metropolitan Museum im verflossenen Winter. Die alljährliche Winter-Exhibition ist wie gewöhnlich ebenso vielseitig wie gemischt, während die Ausstellung des Burlington F. A. Club, die bis in den Juni dauert, sich nur auf die umbrische Schule bis auf Raffael beschränkt und in dieser Beschränkung besonders gewählt ist.

Dass gerade die italienische Schule so reich und vorteilhaft vertreten war, ist dem Umstande zu verdanken, dass Mr. Benson den grössten Teil seiner ausgezeichneten, in weiteren Kreisen wenig bekannten Sammlung altitalienischer Bilder auf die verschiedenen Ausstellungen verteilt hatte. Nur wenige Bilder gehörten der toskanischen Schule an. Das einzige sienesische Werk, die kleine Verkündigung von Giovanni di Paolo, besitzt den eigentümlichen halb märchenhaften Reiz dieses archaistischen Künstlers in ganz besonderem Maasse. Ein kleines florentinisches Bild, in der Richtung des

Pepellino mit den Parisurteil, kommt ihm darin nahe. Fra Filippo's Tondo mit der Anbetung der Könige, ein figurenreiches frühes Werk in trefflicher Erhaltung ist aus der Cook'schen Sammlung in Richmond allbekannt. Die Madonna unter einem Baldachin von Botticelli aus der Sammlung Benson gehört zu den Bildern, die man heute dem mythischen „amico di Sandro" zuzuschreiben liebt; das der grossen Baldachinmadonna in der Akademie zu Florenz nahe verwandte Bild ist ebenso farbenfreudig



ROMANINO (?) JUNGER MANN IM PELZ

als dieses, aber feiner in Zeichnung und Karnation und in tadelloser Erhaltung, sicher ganz eigenhändig. Zu den reizvollsten Bildern gehörte das Tondo mit der Anbetung des Kindes von Raffaellino, wohl sein Meisterwerk in individuellen Typen, heiterer Stimmung, heller reicher Färbung. Von Domenico Ghirlandajo hatte derselbe Benson das Doppelporträt von Francesco Sassetti mit seinem Sohn ausgestellt, ein Gegenstück zu dem berühmten Doppelbildnisse im Louvre, aber leider stark verputzt. Aus Ghirlandajos Schule stammt das ganz willkürlich mit dem beliebten Sammelnamen Botticini belegten Rundbild der Madonna in Landschaft. Ein Bildchen, das Tobias mit dem Engel auf der Wanderschaft darstellt, von heller, kühler Färbung und trotz etwas schwächlicher Haltung sehr sympathisch in den jugendlichen Gestalten gehört Filippinos mittlerer Zeit an.

Ungewöhnlich zahlreich ist – wenigstens nach Angabe der Kataloge — in den Ausstellungen Andrea del Sarto vertreten, von dem echte Bilder in Privatsammlungen so selten sind. Besonders anmutig ist das kleinere Rundbild der Madonna mit dem kleinen Johannes, ein früheres Werk der Bensonschen Sammlung, während die drei Bildnisse aus Panshanger, die Lady Dowager Cowper ausgestellt hat, sowohl in der Haltung wie in der Färbung nicht die Frische und Größe haben

wie seine bekannten Bildnisse in der National Gallery und in den Florentiner Galerien. Zum Teil wohl infolge des schlechten Zustandes, in dem sie sich befinden; aber Anordnung, wie Zeichnung und Malweise lassen darin auf die Hand eines Nachfolgers wie Pontormo erkennen.

Reicher als die florentinische Schule und sehr bedeutend ist die venezianische vertreten. Zunächst einige Primitive. Von Carlo Crivelli eine köstliche Madonna mit Kind auf Goldgrund, ein frühes Werk von 1472. Von Giovanni Bellini ein eigenhändiges kleines Bild von tiefer leuchtender Färbung, der h. Hieronymus in bergiger Landschaft vom Jahr 1505; wohl das Vorbild für eine Anzahl ganz ähnlicher kleiner Hieronymusdarstellungen Cimas, die man früher den Basaiti zuzuschreiben pflegte. Zwei ziemlich große Brustbilder der Madonna mit Heiligen in Halbfiguren, die von Benson und von Davis unter Bellinis Namen ausgestellt sind, gehören zu den zahlreichen Madonnenbildern seiner Werkstatt, an denen Giovanni selbst meist geringen Anteil hat, die er aber gewiss als seine Arbeiten in den Handel gab. Das Gleiche gilt auch wohl von dem jugendlichen Bacchus in Landschaft, aus Bensons Sammlung. Echt und gut, wenn auch ohne den poetischen Zauber seiner bekannten Gemälde sind zwei Bilder von Carpaccio, die weibliche Heilige der Sammlung Benson und die bedeutendere Madonna mit den Stifterpaar von Lord Berwick, von 1505 datiert. Basaitis männliches Bildnis ist eines jener charakteristischen hellfarbigen, etwas nüchternen Bildnisse in beinahe Lebensgrösse, wie sie namentlich die Galerien in Wien, Berlin und Bergamo von ihm besitzen. Die dem Francesco da Santa Croce zugeschriebene Verlobung der h. Katharine ist tiefer und leuchtender und auch sonst diesem Meister wesentlich überlegen. Manches erinnert an Carpaccio und Boccaccino, ohne dass das Bild jedoch einem dieser Künstler sich zuteilen lässt.

Zu den Hauptanziehungspunkten und zugleich zu den Perlen der Ausstellung in Grafton Galleries gehörten die Porträts der grossen venezianischen Meister der klassischen Zeit. Der junge Mann mit dem Hut in der Rechten aus Temple Newsam, unter Giorgiones Namen ausgestellt, ist eines der schönsten Bildnisse der venezianischen Schule überhaupt. Aber ist er wirklich von Giorgione? Mir scheint das Bild schon eine etwas fortgeschrittenere Stufe der venezianischen Kunst zu verraten. Die sehr abgewogene Komposition und Haltung, das feine Grauschwarz des Anzuges, die mehr vertriebene als körnige Malweise sprechen, grade wie beim sogenannten Parma in Wien und dem angeblichen Ariost der National Gallery, mehr für Tizian als für Giorgione; freilich steht Tizian hier noch ganz unter Giorgiones Einfluss. Allerdings, von der lockeren, ganz tonigen Malweise des schönen Bildnisses von Giacomo Doria, das Sir Julius Wernher ausgestellt hatte, ist das Bild sehr verschieden; aber dieses ist auch nahezu ein halbes Jahrhundert später entstanden. Unter Tizians Namen war von Sir Hugh Lane auch ein anderes sehr wirkungsvolles, sympathisches Männerbildnis ausgestellt: ein schöner Mann in grauem Pelzrock. Der helle Ton, die matten gelben und rötlichen Farben, die lockere Malweise scheinen mir ebenso wie die feine Beleuchtung und der beinahe schwärmerische Ausdruck für die Schule von Brescia, für Romanino oder ein früheres Werk von Moretto unter Romaninos Einfluss zu sprechen; freilich ein Meisterwerk, das um 1525 entstanden ist. Das durch die Namensinschrift beglaubigte, eben schon erwähnte Werk Tizians, das Bildnis des Giacomo Doria im Besitz von Sir Julius Wernher, ist ein Kunstwerk seiner späteren Zeit, einfach und doch höchst vornehm in der Auffassung, sparsam in der Farbe und grau im Ton und doch so leuchtend.

Für die trotz H. Cook und L. Justi noch immer so lebhaft umstrittene Frage über das Oeuvre des Giorgione war die Ausstellung in Grafton Galleries auch sonst interessant. Zunächst durch das bekannte grosse Bild der „Ehebrecherin vor Christus" aus der Galerie in Glasgow, das auch mir stets überzeugend Giorgiones Art aufzuweisen schien; die tiefe, leuchtende Färbung, das Helldunkel, die körnige, malerische Behandlung, die Typen, selbst die hastige Bewegung und die starken, zum Teil ungeschickten Kontraposte zeigen auch die Fresken am Fondaco, soweit uns die erhaltenen Nachbildungen davon einen Begriff geben. Die köstliche kleine Heilige Familie der Sammlung Benson, die mit der figurenreichen kleinen Anbetung der Könige in der National Gallery aufs engste verwandt ist, weicht dagegen von jenem Bilde und kaum weniger von den beglaubigten Gemälden Giorgiones wesentlich ab. In Komposition, Perspektive und Zeichnung übertrifft es diese Bilder, während es in der malerischen Behandlung, namentlich im Aufbau und der starken Färbung der Landschaft noch primitiver, echt bellinisch ist. Haben wir hier frühe Bilder Giorgiones vor uns, von denen dann die Anbetung der Hirten bei Lord Allendale zu den späteren gesicherten Werken des Meisters überführt? Das dem Giorgione nur vermutungsweise zugeschriebene, im Motiv fein empfundene „Ländliche Konzert" aus Bowood scheint mir auch für Cariani, dem man es jetzt giebt, nicht charakteristisch; namentlich ist die Landschaft von seiner Art zu abweichend und zu schwach für ihn.

Eines der interessantesten Bildnisse der Ausstellung, das Doppelporträt des Kardinals Carondolet und seines Sekretärs, das in der Sammlung des Duke of Grafton noch seine alte Bezeichnung Raffael führt, kann als ein charakteristisches Werk Sebastianos del Piombo aus der Zeit bald nach seiner Übersiedlung nach Rom nicht wohl mehr bezweifelt werden. In Anordnung und Zeichnung stark von Raffael beeinflusst, ohne diesem darin gleichzukommen, ist das Bild doch noch echt venezianisch in den tiefen, leuchtenden Farben. Ein anderes sehr pikantes und tief empfundenes Bild der venezianischen

Schule ist die von Sir Frederick Cook ausgestellte Beweinung Christi, ein früheres Werk des Moretto. Ein stattliches Bildnis von Paolo Veronese leidet, wie die meisten seiner seltenen Porträts, an einer gewissen Nüchternheit, während die „Susanne“ der Sammlung Devonshire eine im Ton sehr wirkungsvolle Wiederholung des bekannten Louvrebildes ist. Auch die beiden farbig sehr feinen, noch verhältnismässig sorgfältigen Kompositionen von Tintoretto (Galerie M. of Bute) müssen zurückstehen hinter dem berauschend farbenprächtigen Schaustück Tiepolos, der Findung Mosis aus der Galerie zu Edinburg, einem der grossartigsten Werke des Künstlers. Auch Dosso Dossi zeigte die Ausstellung in Grafton Galleries in seinem besten Werke ausserhalb Italiens, in der „Circe“ der Sammlung Benson. Mehrere Tizian, Paolo und Tintoretto zugeschriebene Bilder der Winter Exhibition rechtfertigten diese Namen nicht, und drei Bilder Palmas ebenda: sein sogenanntes Selbstbildnis, die „Laura Dianti“ und eine „Santa Conversazione“, sind mässige und schadhafte Werke dieses so ungleichen, überschätzten Zeitgenossen von Tizian und Giorgione.



TIZIAN, MÄNNLICHES BILDNIS

Von lombardischen Gemälden der klassischen Zeit, die in Privatbesitz so selten sind, waren nur in der Winter Exhibition einige tüchtige Werke ausgestellt. Meist Werke des B. Luini und aus der Sammlung Benson. Die drei Predellenstücke mit Szenen aus dem Leben lombardischer Lokalheiliger leiden an der Nüchternheit aller Kompositionen des Meisters mit stärker bewegten Motiven, aber haben auch alle Vorzüge seiner harmonischen Färbung, schönen Gestalten und vornehmen Auffassung. Seine grosse Anbetung des Kindes ist eines der vorzüglichsten Bilder dieser häufig wiederholten Darstellung des Meisters, sowohl durch feines Helldunkel wie durch sichere, fette Malweise. Sein Meisterwerk ist aber das lebensgrosse Brustbild einer Dame, wohl das einzige eigentliche Porträt des Meisters, in dem er in starkem Helldunkel, im kühlen grünlichbraunen Ton und selbst in dem bezaubernden Lächeln Leonardo nahekommt, während die Malweise leichter und breiter ist, ohne die sich nie genug thuende Sorgfalt des grossen Meisters. Leonardo selbst hatte man in der Ausstellung der Grafton Galleries ein Bild zugemessen, das durch Herrn Sidney Colvins verschiedene Artikel in der Times und den dadurch angeregten Kampf gegen die Echtheit der Berliner Florabüste eine unverdiente Berühmtheit erlangt hat, die Flora aus Basildon Park. Dass sie nur eine Kopie nach Leonardo sein kann, beweist schon die schwache Zeichnung und Modellierung. Soweit bei dem schadhaften Zustande ein Urteil noch möglich ist, möchte ich die Kopie für die Arbeit eines Luini-Schülers halten. Besser ist eine ähnliche Kopie nach Leonardo, die so oft wiederholte sitzende Frauengestalt mit nacktem Oberkörper, die dem Salaino zugeschrieben wird. Ebenso unsicher ist die Zuschreibung an Melzi bei einer Heiligen Familie in der Winter Exhibition, in der die Madonna wieder nach einer Zeichnung oder einem Karton von Leonardo kopiert ist.

Eine sehr willkommene Gabe aus der trefflichen Sammlung Benson war das wenig bekannte Hauptwerk Correggios aus dem Ende seiner Jugendentwickelung, Christus von seiner Mutter Abschied nehmend; schon voll von der schwärmerisch femininen Empfindung des Künstlers und ausgezeichnet durch die fast modern empfundene dekorative Apenninlandschaft der Ferne.

Mit ein paar Madonnen von Raffael, die wie dieser Correggio in den Grafton Galleries ausgestellt waren, gelangen wir zu der umbrischen Schule, deren Schaustellung der Burlington Club sich für diese Saison zum Ziel gesetzt hat. Dabei hat man sich mit Recht auf die Blütezeit dieser Schule, deren Abschluss Raffael in seiner ersten Entwickelung war, beschränkt. Dass diese sonst im Privatbesitz so seltenen Meister so reich und gut hier vertreten sind, ist der Schwärmerei der Engländer in der Präraffaelitenzeit zuzuschreiben, in der sie das Sammeln alter Bilder in Italien begannen. Von Raffael, um mit dem Jüngsten und Grössten den Anfang zu machen, sind zwei Madonnen seiner Florentiner Zeit, die eine aus dem Besitz von Lord Northbrook, die andere von Lady Cowper, ausgestellt; diese letzte bezeichnet und datiert 1508, also unmittelbar vor seiner Übersiedlung aus Florenz nach Rom. Beides charakteristische, intakte Bilder dieser Zeit; licht und fett gemalt, voll naiver, feiner Naturempfindung. Die Zweifel, die dem Bilde von Northbrook gegenüber ausgesprochen sind, erscheinen völlig hinfällig. Ein drittes, noch befangeneres Madonnenbild aus der ersten Zeit des Florentiner Aufenthaltes hatte Lady Cowper in Grafton Galleries ausgestellt. Auch ein paar frühe Arbeiten, die noch in Umbrien entstanden, sind im Burlington Club zu sehen, zwei bekannte Stücke der Predella der Altarbilder jetzt im Besitz von Mrs. Mond (der National Gallery vermacht) und von Mr. P Morgan. Von Perugino sind nur ein paar kleine Bilder ausgestellt, zwei einzelne Heilige und eine Madonna; diese fein empfunden und tief und leuchtend im Ton. Auf Pinturritchio geht ausser zwei kleinen Madonnenbildern der gewöhnlichen Art eine ihm nicht zugeschriebene Pietà zurück, die in ihrer sauberen Ausführung mit den in Gold gehöhten Lichtern besonders charakteristisch für den Meister ist. Auch die kleine Madonna in der Winter Exhibition ist ein echtes, besonders gutes und trefflich erhaltenes frühes Werk des Künstlers. Mehr noch interessieren uns die Arbeiten des ausserhalb Perugia so seltenen Fiorenzo di Lorenzo, dessen beide Madonnenbilder und eine besonders reizvolle Predella eine ganz andere Frische und Fröhlichkeit aussprechen, als die Bilder seiner berühmteren, leichter, aber auch handwerksmässiger schaffenden Nachfolger.

Von den Nordumbriern waren zwei fast übereinstimmende Knabenporträts von Giovanni Santi ausgestellt, angeblich seinen Sohn Raffael darstellend, von denen das eine alle Merkmale einer Fälschung (offenbar nach dem anderen Bilde) an sich trägt. Den Clou der Ausstellung bilden die Gemälde Signorellis, den keine öffentliche Sammlung annähernd so reich und mannigfaltig zeigt wie die hier versammelten etwa zehn meist eigenhändigen Bilder. Von den drei Madonnenbildern ist das eine fast genau nach dem andern wiederholt und dabei doch ein ganz neues Werk geworden. Das Exemplar der Sammlung Benson mit dem reich belebten Goldgrund ist trotz feinerer Durchbildung kaum so energisch und wirkungsvoll als die derbere Wiederholung, wohl das frühere Exemplar. Vorzüglich sind verschiedene, zum Teil sehr figurenreiche Predellastücke, wuchtig in den Gestalten, saftig und kräftig in Färbung und von wirkungsvollem Helldunkel. Ähnliche Vorzüge zeichnen auch das Fragment einer grossen Abnahme vom Kreuz aus. Unter dem Namen des Piero della Francesca gehen zwei Gemälde. Mit Recht, wie ich glaube, die Madonna mit den Engeln aus Oxford, tief in der Färbung und doch von der hellen, lichten Erscheinung, die für den Meister so charakteristisch ist. Die grosse „Darstellung im Tempel" ist dagegen nur das Werk eines Nachfolgers, der in Zeichnung und Färbung sein grosses Vorbild nicht entfernt erreicht. Ein paar kunsthistorische Seltenheiten der Ausstellung sind die bezeichnete Madonna von Giov. Francesco da Rimini, dessen Kunst von Benozzo und gleichzeitigen Sienesen abhängig erscheint, und ein gleichfalls bezeichnetes männliches Porträt des Franciscus Gentilis de Fabriano, von tiefer Färbung und dunklem Ton. Dem Gentile selbst sind zwei Gemälde im Burlington Club zugeschrieben, beide mit Unrecht, wenn sie auch tüchtige, des Meisters nicht unwürdige Arbeiten sind. Die Verkündigung der Sammlung Julius Wernher, besonders anmutig durch ihr reiches Beiwerk und das flimmernde Gold, und von feiner dekorativer Wirkung, ist augenscheinlich das Werk eines von Gentile abhängigen Norditalieners. Die kleine Anbetung der Könige ist primitiver und zeigt umbrischen Charakter unter sienesischen Einflüssen.

Von den übrigen Schulen, die in den beiden grossen Ausstellungen vertreten waren, seien nur einige Hauptwerke hervorgehoben. Von Altniederländern nur das allbekannte Bild, das jetzt meist Hubert van Eyck zugeschrieben wird: die Marien am Grabe. Vortrefflich waren eine Anzahl Bilder der französischen Schule des achtzehnten Jahrhunderts, die zusammen mit der herrlichen Sammlung von gleichzeitigen Zeichnungen der Schule im Besitz von Mr. John P. Heseltine einen der Hauptanziehungspunkte der Grafton Galleries-Exhibition bildeten. Unter fünf Bildern Watteaus namentlich das köstliche kleine Pastorale der Edinburger Galerie, von Chardin die „Köchin", von Boucher die „Erwartung", von Gravelot der „Leser", als Gemälde dieses berühmten Stechers eine grosse Seltenheit.

Von englischen Porträts hatten beide Ausstellungen einige ganz hervorragende Stücke aufzuweisen. Von Reynolds vor allem das höchst individuelle, fast intime

Bildnis von Lawrence Stern, von Gainsborough (in der Winter Exhibition) namentlich zwei männliche Bildnisse in ganzer Figur, die Eigentum von ein paar Gesellschaften sind und dort, verborgen und vergessen, sich ganz unberührt erhalten haben. Durch die gleiche treffliche Erhaltung und die starke Lichtwirkung ausgezeichnet ist das Doppelporträt von Raeburn im Besitz von Sir G. D. Clerk.

Unter den spanischen Bildern steht „Der Teich Bethesda" von Murillo im Besitz von Mr. Pretyman obenan, ein grosses Prachtwerk von tiefer Empfindung und feiner, toniger Farbenwirkung. Wie unendlich überlegen ist es dem rohen Farbenkunststück Grecos (dem Gastmahl des Simon in der Grafton Galleries-Exhibition), dessen „Tochter des Malers" daneben fast zahm und nüchtern ist. Für die jährlich sich mehrende Zahl interessanter Jugendwerke des Velasquez waren auch diese Ausstellungen wertvoll. Ausser den bekannten Bildern des „Wasserverkäufers" von Apsley House und der „Eierkuchenbäckerin" der Cook-Kollektion waren in der Winter Exhibition von Mr. Lawrie Frere zwei merkwürdige Gegenstücke dieser Sevillaner Zeit des Künstlers, die „Conception" und „Johannes der Evangelist" ausgestellt. Von einem gewissen kunsthistorischen Interesse waren auch die beiden Bilder von Ribalta.



SEBASTIANO DEL PIOMBO, CARODOLET UND SEIN SCHREIBER

Die holländische und vlämische Schule war fast nur durch hervorragende Porträts vertreten. Von Rembrandt bekannte Bildnisse wie der „Falkenjäger" aus Grosvenor House, die prächtige „Alte Dame" von Lady Wantage, der „Mann auf dem Sessel" (von 1637) aus The Grange (jetzt Sir Edgar Vincent) und die „Saskia am Spiegel". Von Frans Hals drei bekannte Porträts aus der Sammlung Moritz Kann, von Messrs. Duveen ausgestellt, und in der Winter Exhibition zwei männliche Bildnisse im Besitz von Earl Amherst. Auch das „Fischweib" im Besitz von Col. Cooper erscheint nach der sehr geistreichen und flotten Ausführung ganz echt, aber fast roh. Unter Rembrandts Namen war in der Winter Exhibition das grosse Bild eines jungen Ehepaares ausgestellt (Mrs. Wanshope of Niddrie), das ein hervorragendes Werk eines Schülers ist. In seiner kühlen Färbung, die ganz dem einheitlichen Ton untergeordnet ist, steht es dem J. Victors besonders nahe; aber die Bezeichnung R deutet auf einen anderen Maler. Es ist eine eigentümliche Erscheinung, dass gerade die besten Werke der Schule Rembrandts noch immer nicht auf ihre Meister haben bestimmt werden können; weder „Christus, der die Kinder segnet" in der National Gallery, noch „Christus vor Pilatus" in Pest oder die Judith im Rijks Museum u. a. m. Zu diesen Werken zählt auch jenes treffliche Doppelbildnis. Unter den wenigen guten Genrebildern der holländischen Schule ist der Vermeer der Sammlung Joseph „Der Soldat und das lachende Mädchen" weltbekannt. Seinen Lehrer Carel Fabritius konnte man dagegen in einem neu aufgefundenen köstlichen Bildchen: „Die Auslage des Instrumentenhändlers" (vom Jahre 1652) wieder in neuer Art, in einer Ausführung von miniaturartiger Delikatesse kennen lernen. Auch der zierliche kleine G. Metsu (Winter Exhibition), „Die Dame mit ihre Pagen in der Halle" ist durchaus echt und fast von zu sorgfältiger Vollendung des reichen Details.

Rubens und A. van Dyck waren mit einer Anzahl guter und selbst ausgezeichneter Bilder vertreten, namentlich der Letzte. Das Kolossalbild der „Königin Tomyris" von Rubens aus der Sammlung Darnley verdient zwar seinen grossen Ruf nicht ganz; es hat etwas Kaltes, auch in der Ausführung, die starke Beihilfe von Schülern zeigt. In seiner vollen Wucht und Erfindungskraft zeigt sich der Künstler dagegen in den sechs Skizzen zu Gobelins mit Szenen aus dem Leben des Achill (Lord Battymore). Das stattliche grosse Bildnis eines Arztes in seinem Studierzimmer, ein bisher unbekanntes Bild, das Lord Lucas ausgestellt hatte, ist zwar ein ganz eigenhändiges Werk des Meisters und in manchem Detail bewunderungswert, aber es leidet wie manche Bildnisse von Rubens an übertriebener Bewegung in Linien und Ausdruck. Ein ähnliches grosses Porträt, der frühen Antwerpener Zeit angehörend, das Sir Audley Neeld in der Winter Exhibition zeigte, ist nur eine Werkstattwiederholung des weit meisterlicher behandelten Porträts im Besitz des Prinzen von Arenberg in Brüssel. (Die Bezeichnung auf dem Bilde ist falsch.) Als Gegenstück war von Earl Amherst unter Rubens

Namen das Bildnis eines jungen Mannes ausgestellt, das vielmehr ein sehr charakteristisches Werk van Dycks aus der Zeit seines Aufenthaltes bei Rubens, etwa vom Jahre 1619, ist. Es zeigt die Überlegenheit des kaum Zwanzigjährigen als Bildnismaler über seinen Meister, so lange er unter dessen Augen arbeitete. Diese treue Wiedergabe der Persönlichkeit, diese vornehme und doch anscheinend ungesuchte Auffassung in Haltung und Ausdruck finden wir nur ganz ausnahmsweise in Rubens Bildnissen; und selbst in der malerischen Behandlung der fetten, aber hier noch sorgfältig aufgetragenen Farbe ist der Schüler dem Meister überlegen. Unter mehreren Bildnissen der Genueser Zeit in beiden Ausstellungen steht das grosse Porträt der Marchesa Brignole-Sale (Duke of Abercorn) diesem Bilde noch fast gleich in individueller Charakteristik und vornehmer Auffassung bei beinahe Tizianischer Leuchtkraft der hellen Farbe. Ein von Francis Howard ausgestelltes männliches Porträt ist das Werk eines Genueser Nachfolgers, wie Tinelli, und das grosse Reiterporträt des Herzogs von Aremberg (Earl of Leicester) ist nur eine alte Kopie oder Werkstattarbeit. Einen eigentümlichen Gegensatz zu van Dycks oft hypervornehmer Auffassung bildet Jacob Jordaens' wuchtige, auch in Farbe und Helldunkel markige Wiedergabe der Persönlichkeit in seinem bekannten grossen Doppelbildnis eines vornehmen Ehepaares, das der Herzog von Devonshire ausgestellt hatte.





AUKTIONSNACHRICHTEN

NEW-YORK

In New-York wurde am 5. April die *Sammlung Charles T. Yerkes* versteigert. Es wurden unter anderen folgende bemerkenswerte Preise erzielt: *Corot*, der Fischer: 402500 fr., der Abend: 125000 fr., Ville d'Avray: 100500 fr., der Mittag: 260500 fr.; *Millet*, Schweineschlachten: 220500 fr.; *Troyon*, Rückkehr vom Markt: 302500 fr., Landschaft: 25500 fr.; *Diaz*, Reisigsammler: 150500 fr.; *Th. Rousseau*, Landschaft: 130500 fr., das Thal von Tiffauge: 50000 fr.; *J. Dupré*, im Meer: 30000 fr., Sonnenaufgang: 29000 fr., Hirsch im Wald: 25500 fr.; *E. Delacroix*, die Beute des Tigers: 31500 fr., die Braut von Abydos: 20500 fr.; *Monticelli*, Diana und die Nymphen: 26000 fr.; ferner je ein Werk von *Gérôme* für 20000 fr., von *Bastien-Lepage* für 5000 fr., von *Meissonier* für 26500 fr. und von *Cazin* für 22500 fr.; für Bilder *Detailles* wurden 30000 und 31000 fr. bezahlt, und für einen *Bouguereau* 50000 fr. Für einen *Ziem* 36500 fr.; *Alma Tadema*, Frühling: 133000 fr.; *J. Israels*, frugale Mahlzeit: 97500 fr.; *L. Knaus*, ländliches Fest: 53000 fr.; *Turner*, Zeichen der Angst: 645000 fr., der Grosse Kanal: 300000 fr., Saint Michel: 125000 fr., italienische Landschaft: 41500 fr.; *Reynolds*, Porträt; 105500 fr.; *Lawrence*, Bildnis von Canova: 41500 fr.; *Romney*, Bildnis: 30500 fr.; *Greuze*, Träumerei: 120000 fr.: ferner Werke von *Boucher* (127500 fr.), *Watteau* (49500 fr.), *Clouet* (23250 fr.), *Holbein* (25000 fr.), *Dürer* (25000 fr.), *Rubens* (122500 und 21000 fr:), *Pieter de Hooch* (64000, 37000 und 20000 fr.), *Paul Potter* (67500 und 53000 fr.), *Jan Steen* (30500, 825000 und 46500 fr.), *Franz Hals* (685000 fr. [Bildnis], 80500, 80500 und 162500 fr.); *Rembrandt*, Bildnis eines Rabbi: 257000 fr., Bildnis: 172500 fr., Philemon und Baucis: 160000 fr.; *U. von Ostade*, in der Scheune: 120000 fr., die Spieler: 53500 fr.; *Metsu*, der Brief: 85000 fr.; *Hobbema*, Landschaft: 240000 fr.; *Guardi*, der Grosse Kanal in Venedig: 100000 fr., die Hochzeit des Dogen: 88628 fr., Venedig: 62500 fr. Das Gesamtergebnis betrug ungefähr 10200000 francs.

PARIS

Im Hotel Drouot wurden am 11. und 12. April chinesische und japanische Kunstgegenstände und Bilder versteigert. Von dem Ergebnis sei in Kürze folgendes notiert: Einzeldrucke. *Choki*: 800 fr.; *Harunobu*: 300 fr.; *Toyokoni*: 510 fr., 500 fr.; *Utamaro*: 1169 fr., 669 fr.; *Sharobu*: 550 fr. Ein illustriertes Buch von *Utamaro* für 450 fr. Bilder und Wandschirme: *Keishoki*: 585 fr.; *Koetsu*: 405 fr.; *Korin*: 1600 fr. und 850 fr.; *Toyonobu*: 1200 fr. Skulpturen und Kunstgegenstände: *Kwannu*: 850 fr. und 1200 fr. Gesamtergebnis 40973 francs.

FRANKFURT A. M.

Bei *Rudolf Bangel* findet am 7. Juni eine Versteigerung von Bildern der Barbizon Schule statt, aus den Sammlungen Senator J. B. Perret und La Chaux II. Teil.



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Eine schöne Sammlung alter englischer Möbel, wie sie bei der konservativen Lebensweise der Engländer selten genug nach dem Kontinent kommt, war bei *Hermann Gerson* ausgestellt. Das Aufsehen, das diese Ausstellung in gewissen kunstverständigen Kreisen der Hauptstadt gemacht hat, ist für das moderne Kunstgewerbe eigentlich beschämend. Es ist nicht nur Mode und Antiquitätensucht, wenn geschmackvolle Leute für diese englischen Möbel sehr hohe Preise bezahlen. Es ist auch der Instinkt, dass in diesen Möbeln schon die moderne Forderung in manchem Punkt erfüllt worden ist. Diese alten Möbel zeigen zum Teil in seltener Vollkommenheit, was den modernen zumeist fehlt: sie sind zugleich bürgerlich und elegant, es schwingt in ihren Haupt- und Detailformen eine Kunstmusik, die die modernen Stücke nicht haben; man sieht zarte Verhältnisse, feinsinnige Gliederungen und eine reife dekorative Formenfülle, wo man in den Arbeiten unserer Zeit im wesentlichen nur nackte Tendenz findet. Die Vorliebe für diese englischen Möbel ist ferner erklärt, wenn man bedenkt, dass sie demselben Zeitgeiste entstammen, dem wir die schönen Hanseatischen Möbel des achtzehnten Jahrhunderts verdanken, die den Modernen in vielem ja Vorbilder sind, und wenn man sodann in Betracht zieht, was die englische Möbelkunst holländischen also niederdeutschen Einflüssen verdankt. Am besten war bei Hermann Gerson Chippendale (Hauptwirkungszeit etwa von 1740—1770) vertreten, der beweglichste aller englischen Möbelkünstler – Stuhlkünstler vor allem, – der es als ein vom Kunden abhängiger Geschäftsmann verstanden hat, das repräsentative und höfische französische Rokoko national englisch und bürgerlich zu machen, reiche chinesische Formen spielerisch darin aufzunehmen und das Neue der Tradition des Queen Anne-Style zu verbinden. Aus der Zeit dieses Queen Anne-Style waren nur ganz wenige Stücke zu sehen; und auch der mit kostbaren Hölzern, Intarsien und Bemalung operierende Sheraton (1770—1800 etwa), der von Vielen noch über Chippendale gestellt wird, ohne dass man vom Kontinent aus diese Meinung kontrollieren könnte, war nur mit einer Standuhr unvollkommen vertreten. Dagegen waren interessante Stühle und Armsessel von Hepplewhite (etwa 1770 bis 1800) zu sehen, und eine Reihe sehr schöner Arbeiten aus der Schule Adams, die eine mehr klassizistische Strenge charakteristisch zeigen und die zu jenen Ar-



ADAMS, SESSEL



HEPPLEWITH, SESSEL AUSGESTELLT BEI HERM. GERSON, BERLIN



ADAMS, KOMMODE MIT ROLLWAND — AUSG. BEI HERM. GERSON, BERLIN

beiten gehören von denen Robert Adams selbst mit Recht sagen konnte, er hätte in ihnen mit einigem Erfolg den schönen Geist der Antike mit der Neuheit und Abwechslung seiner Zeit vereint. —

In dem neuen Kunstsalon von *Maximilian Macht* zeigte Martin Brandenburg eine Reihe älterer und neuerer Werke. In den noch gar zu provisorischen Räumen einer leeren Berliner Mietswohnung präsentierten sich die Bilder und Zeichnungen nicht zum Vorteilhaftesten. Dennoch empfing man auch unter diesen Umständen wieder den Eindruck, vor den Arbeiten einer merkwürdigen und unteilbaren Persönlichkeit zu stehen, die viel vom Handwerk weiss und der es gelingt, in der lauten Hauptstadt ein Leben zu führen, wie ein „Grüner Heinrich" in einsamer Malerzelle, halb nihilistischer Philosoph und halb Nazarener. —

Das *Berliner Museum* hat den hier abgebildeten Herakleskopf aus Pergamon erworben. Es wird darüber in den Amtlichen Berichten gesagt, dass dieser schöne Kopf aus parischem Marmor in drei Stücke zerschlagen in die byzantinische Mauer am Südabhang des Stadtberges verbaut aufgefunden wurde und dass die Erhaltung relativ gut ist. Im Haar sind Reste rotbrauner Bemalung, und aus einem Loch in der Anschlussfläche des Halses ist zu ersehen, dass der Kopf zu einer Statue gehört hat. Zu einer Kolossalstatue. Es wird angenommen, dass dieser Kopf in die hellenistische Zeit gehöre, in der die Auffassung des Herakles wieder den bärtigen Mann bevorzugte und dass die Arbeit, so hoch sie in ihrer dekorativen Wirksamkeit auch zu bewerten ist, nicht von der Hand eines grossen Künstlers stamme —.

Der *Kunstsalon Fritz Gurlitt* hat in der dankenswertesten Weise an einen Berliner Maler erinnert, den die Jahrhundertausstellung nicht genügend berücksichtigt hat und der doch gerade dort zu neuer Schätzung hätte empfohlen werden müssen. Es ist der 1834 in Schwante in Brandenburg geborene und kürzlich gestorbene Eduard Ockel, ein Steffeckschüler, der 1858 schon nach Paris ging, um bei Couture und im Walde von Fontainebleau zu arbeiten und der, wie so mancher deutsche Maler jener Zeit, in Frankreich das Wesen guter Malerei verstehen und anwenden lernte, um es später in Berlin dann zum guten Teil wieder zu verlernen. Eine ganze Reihe kleiner Bildchen bei Gurlitt zeigt Ockel als einen sehr feinen Maler der Mark. Mit einer Zartheit, die von fern an Corot erinnert, mit einer Natürlichkeit, die hier und da eines Daubigny nicht unwürdig wäre, sind geistreich charakteristische Ausschnitte der typischen märkischen Wald- und Seennatur gegeben und mit vielem Geschmack bildhaft abgerundet. Am besten aber wird man Ockel vielleicht gerecht, wenn man ihn einen märkischen Buchholz nennt. Die grossen Bilder halten dann allerdings nicht,



ADAMS, NÄHTISCH — AUSG. BEI HERM. GERSON, BERLIN



CHIPPENDALE, GESCHNITZTER SCHRANK — AUSG. BEI HERM. GERSON, BERLIN

was die kleinen versprechen. Vor einigen grösseren Arbeiten, wie vor einem konzentriert kräftigen Bild mit einem Stier, denkt man freilich unwillkürlich ein wenig an Troyon; vor anderen aber auch an das breite Berliner Produktionsniveau der siebenziger und achtziger Jahre. Zeitweise sollen diesem Maler sehr hohe Preise bezahlt worden sein; unter anderem von einer Berühmtheit der Gründerjahre, von Strousberg. Als die neue Welle dann aber kam, hat der Maler selbst vergessen, wie „modern" er im Grunde war, er hat sich grollend zurückgezogen und ist darüber auch von der schnell lebenden Zeit vergessen worden. Wieder ein Menzelschicksal im Kleinen. Die kleinen Bildchen bei Gurlitt machen ganz wehmütig, weil man an einem neuen Beispiel sieht, welch feine, der Traditionbildung fähige Heimatskunst sich in Berlin allerorten einmal geregt hat, dass sie jetzt, von den Söhnen und Enkeln aber eigentlich erst entdeckt wird. Einige dieser kleinen Landschaften verdienten in die Nationalgalerie zu kommen.

Das verdient auch ein Porträt des Deutsch-Amerikaners Emanuel Leutze (1816—1868), der in Düsseldorf studiert hat, in Washington gestorben ist und der vor allem bekannt ist durch das einst in unzähligen Reproduktionen verbreitete Bild: „Washington crossing the Delaware". Das Bildnis, das nun bei Gurlitt zu sehen



CHIPPENDALE, SESSEL
AUSG. BEI HERM. GERSON, BERLIN

ist, ein Mann mit grauen Plaid, hat etwas anspruchslos Meisterhaftes, fern von dem fatalDüsseldorfischen, das den übrigen der zugleich ausgestellten Leutzeschen Bildnissen, bei all ihrer Solidität, anhaftet, und es kann in einer gewissen Weise als ein Vorläufer des herrlichen Schuchbildnisses von Wilhelm Trübner in derNationalgalerie gelten. Es ist fast, romanhaft, dass solche Werke guter Malerei dem Lebenden immer wieder noch aus dem Dämmer der jüngsten Vergangenheit auftauchen. –

Bei *Paul Cassirer* stellte Erna Frank Radierungen aus, die ein solides zeichnerisches und kompositionelles Geschick verraten und, innerhalb der Grenzen der unvermeidlichen weiblichen Abhängigkeit von Vorbildern, auch lebendige Anschauungskraft. Eine natürliche Begabung für eine fast whistlerisch impresionistische Radiertechnik ist offenbar; und es ist ebenfalls ersichtlich, dass diese Anlage sehr bewusst und zielsicher kultiviert worden ist.

MÜNCHEN

Brakls Moderne Kunsthandlung brachte vor kurzem etwa zwanzig Bilder des jungen, heute noch – aber gewiss nicht mehr lange – fast unbekannten Malers Hans Brühlmann aus Stuttgart. Im Kanton Turgau 1878 als Sohn eines Pfarrers geboren, wandte er sich nach kurzem Besuch der Züricher Kunstgewerbeschule der Malerei zu. Sein erster Lehrer war der Schweizer Gattiker In Stuttgart trat er bei Graf Kalckreuth und, nach dessen Wegzug, bei Hölzel in die Schule. Diesem verdankt Brühlmann weitaus das Beste. Hölzel gab ihm die bewusste Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel und führte sein angeborenes Feingefühl einer Kultur entgegen, die ihn erst reif machte für das Studium der Franzosen (denen der Schweizer auf zwei Pariser Reisen nähertrat) und für die Entwicklung eines persönlichen Stils. Vor wenigen Wochen erhielt der junge Künstler einen ehrenvollen Ruf an die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule.

In Brühlmann verbindet sich die zähe Naturkraft, die so vielen seiner Landsleute eigen, mit einem ungemein zarten Empfinden. Und er hat eine in unserer Zeit ebenso seltene wie schätzenswerte Eigenschaft: er ist der geborene Monumentalmaler. Zweimal bereits durfte er dieses Talent erproben. Im Festsaal der von Theodor Fischer mit reifer Meisterschaft erbauten Pfullinger Musikhallen und an der Vorhalle der von dem gleichen Architekten errichteten Erlöserkirche zu Stuttgart.

Für Tafelbilder liebt Brühlmann das Phantasiemalen nicht. Bei Akten und Stilleben stellt er die Komposition in der Natur selbst bis ins Kleinste her. Bei Stilleben (meist Blumen, Früchte, besonders Äpfel, Vasen und Teller) geht der Künstler von der Farbe aus und weiss auch die schärfsten Gegensätze zur Harmonie zu zwingen. Neben einigen Stilleben sind die zuletzt entstandenen drei grossen Aktbilder wohl die reifsten Schöpfungen.

Ein Fertiger ist Brühlmann noch nicht, wenn sich auch Viele mit Dem genügen lassen würden, was er erreicht hat. Er selbst denkt anders: er ist eine ernste und tiefe Natur und besitzt jene hohe Auffassung von der Kunst, die nur den Echten zueigen ist. H. H.

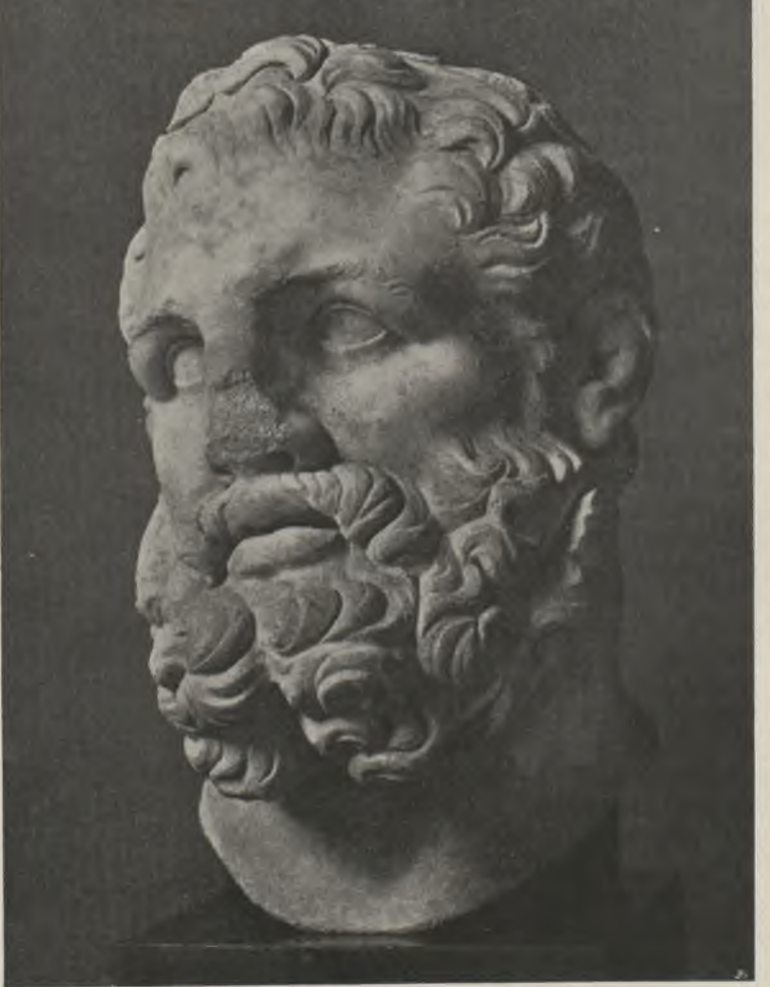


CHIPPENDALE, SCHRANK AUSG. BEI HERM. GERSON, BERLIN

SCHWEIZ

Am 17. April ist das Kunsthaus in Zürich nach mehrjähriger Arbeit eingeweiht worden. Der Erbauer, Moser, lehnt sich fühlbar an Messel an. Doch, vom Verdienstlichen solcher Anlehnung abgesehen, ist die Aufgabe vielleicht noch einfacher gelöst als der geniale Berliner es vermocht hätte. Es sieht aus, als ob Moser innig vom Wesen des Meisters durchdrungen wäre, dem das Gebäude eigentlich gewidmet scheint: Hodler. Vorderhand besteht die Anlage, die vergrössert werden kann, aus einem massigen Hauptteil und einem Seitenflügel. Das Erdgeschoss dient der Verwaltung, dem Kupferstichkabinet und kleineren Ausstellungen. Durch eine äusserst einfache, bequeme Treppe steigt man ins Vestibül des ersten Stokkes, wo dann der Raum der monumentalen Hodlerscher Krieger würdig wird, ohne dass man mit der Aufstellung ganz einverstanden wäre. Nach links führen drei Türen in die Säle, die wechselnden Ausstellungen dienen sollen. Nach rechts führen andere Eingänge an den Enden des Vestibüls in die Säle der bleibenden Sammlung. Die Mitte des Vestibüls ist in das Treppenhaus zum zweiten Stock hereingezogen, das in weitem Quadrat angelegt, von Galerien und ausgedehnten Wänden umschlossen ist, und bedeutende Wirkungen gestattet. Der von der Treppe umschriebene Platz gehört der Skulptur. Dem Aufsteigenden schaut aufs neue ein Krieger von Hodlers Hand entgegen. Das zweite Stockwerk setzt die Säle der Sammlung fort. Vorab ist auch hier Hodler sein Recht geworden. Die „heilige Stunde" in einer der Berliner Fassung vorangehenden knapperen Form nimmt sich wie das Altarbild eines neuen Menschentumes aus. Auch die Galerie hat von desselben Meisters Hand einen beglückenden Inhalt bekommen. Es ist eine Studie zu Marignano, die die schöne geräumige Heiterkeit der Halle mit einem lyrischen Klange füllt.

Die Ausstellung, mit der das Gebäude eröffnet worden ist, bietet ausser den Sendungen von Hodler, Amiet, Giacometti, Buri, Vallotton, Trachsel, Walser, Vautier und einigen Andern, nicht eben Bedeutendes. Die Genannten allerdings retten sie. Indessen sind manche dieser, Künstler jetzt in Berlin hinreichend vertreten und wohl auch besprochen.



HERAKLESKOPF AUS PERGAMON — NEUERWERBUNG DES BERLINER MUSEUMS

Hier kommt es mehr darauf an, die dauernde Sammlung kurz zu kennzeichnen. Vor dem sechzehnten Jahrhundert darf man nichts von ihr verlangen, da ist Basel uns Schweizern ziemlich alles. Das sechzehnte Jahrhundert ist uns durch den Zürcher Hans Asper nahgebracht, der Standespersonen mit mehr psychologischer Kraft im Antlitz als malerischer Einheit darstellt. Das siebzehnte Jahrhundert bringt, wie in deutschen Landen meist, mehr nur Merkwürdigkeiten, wogegen das achtzehnte gerade hier in Anton Graff, Salomon Gessner, H. Füssli ausgezeichnet ist. Auch der Abstieg zum genius loci hat noch viel überraschend Kräftiges gezeitigt, was vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr gesagt werden darf. Aber bald rückt — den als Bildner mit dem Pinsel sehr harmlosen Gottfried Keller nimmt man gerne als einen Steg in bessere Zeiten hin — eine Generation heran, die im Museum den Zürchern alle Ehre macht. Rudolf Koller, Albrecht Anker, Robert

Zund, und noch etwas jünger, Adolf Stäbli, Otto Frölicher, Stückelberg. Frank Buchser steht ganz auf sich, und doch in nationaler Nähe. Drei französische Epochen sind so ins Deutsch-Schweizerische verwoben. Die Ältesten von Barbizon, ihre Söhne, und schon die frühesten der Impressionisten vom Schlage eines Manet. Dann kommt Böcklin. Hans Asper, Hodler und Böcklin sind die Grossen dieses Hauses. In ihnen liegt seine Bedeutung.

Jede Häufung ist vermieden (den Saal der möglichen Beleidigungen ausgenommen, wo ausgestellt ist, was man gern verborgen hätte, doch nicht verbergen durfte). Stil der Bilder und Tönung, Umfang, Gewichtigkeit der Räume sind aus gleichbleibender Bauart heraus, einfach und klar, getroffen. Pracht zum Beispiel bei Böcklin, Helligkeit um die Neuesten, und für Hodler weite, lichte, ansteigende Räume. Es ist erfreulich zu betrachten, wie man in Zürich die Zurückhaltung, die gegen Böcklin einst gewaltet, auf gescheite Weise nun durch die Gründung dieses Kunsthauses gutmacht. Nicht dadurch, dass man für ein einzelnes Bild übergrosse Summen hinwirft, deren Verwendung die lebenden Künstler beraubt, sondern dadurch, dass Werk um Werk, so wie es entsteht und weitsichtigen Freunden des heimischen Kunstlebens bedeutend erscheint, erworben wird. Ab und zu kommt eine Gabe aus der Fremde hinzu. Für beschränkte Mittel ist so jedenfalls der wünschenswerteste Erfolg erreichbar. J. W.


HANS BRÜHLMANN, AKT
AUSG. IN BRACKLS KUNSTHANDLUNG, MÜNCHEN

METZ

In Metz ist seit dem 1. Mai die *II. Elsass-Lothringische Kunstausstellung* eröffnet, die erste grosse und geschlossene Revue der künstlerischen Kräfte dieser jüngsten deutschen Provinzen. Es ist immerhin auffällig, wie in dem Grenzlande, das sonst keinen Hehl aus seinen französischen Sympathien macht, die deutsche, vor allem die süddeutsche Schulung vorwiegt. Die Strassburger haben daneben eine eigene lokale Note ausgebildet, die, im allgemeinen Rahmen betrachtet, nicht sehr bedeutungsvoll ist, dafür aber recht viel Originalität und anspruchslose heimatliche Stimmung enthält: Schnug, Braunagel, Schneider, Kitleng sind einige der Namen. Von allgemeinerer Bedeutung ist vor allem Lothar von Seebach. Heinrich Beecke ist der beachtenswerteste einheimische Porträtmaler, Alfred Margolff ein tüchtiger, kräftiger Bildhauer. Von jüngeren Talenten sei Eduard Hirth genannt, der die innere Energie eines Gesichtes herauszuholen versteht. — Die Ausstellung dauert bis zum 30. Juni.

O. Fl.

MAGDEBURG

Das *Kaiser Friedrich-Museum* erhielt als Geschenk eine niederländische Madonna aus dem ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts, die in Komposition und Gesichtstypen lebhaft an das Madonnenbild des Meisters vom Tode Mariä (Joos van Cleef) in der Salting-Collection der Londoner National Gallery erinnert. Die Darstellung der heiligen Familie in Halbfiguren hinter einer Brüstung, auf der Früchte, Blumen und dergleichen stehen, ist auch sonst in der niederländischen Malerei um 1520 üblich. Das Bild, das sehr gut erhalten ist, wird jedoch nicht dem Joos van Cleef selber zugeschrieben, sondern einem Nachfolger, möglicherweise der Jugendzeit des Barthel Bruyn.

DÜSSELDORF

Unter dem Namen „*Sonderbund*“ haben rheinische Künstler und Kunstfreunde sich zusammengeschlossen, um für Düsseldorf und die Rheinlande die Zeitbewegung der Kunst durchzuführen, die anderorts in den Sezessionen hervorgetreten ist. Im Laufe des Sommers wird eine Jahresausstellung (in der städtischen Kunsthalle zu Düsseldorf) die letzten Arbeiten der Künstlergruppe vorführen, auf deren Produktion die Bundesgründung beruht: Bretz, Clarenbach, Deusser, Ophey, Schmurr, Alfred und Otto Sohn - Rethel. Neben Diesen wurden als geschlossene Gruppe zur Teilnahme an der Ausstellung die Künstler eingeladen, die man als „Jungdeutsche“ bezeichnet hat: K. Hofer, E. R. Weiss, v. Freyhold und Brühlmann. Weiter werden ausgewählte Werke des modernen französischen dekorativen Kolorismus gezeigt werden, Bilder von Vuillard, Bonnard, Roussel und andere.

Die Plastik wird vertreten sein durch: Bosselt, H. Haller, Moissey Kogan und Mendez da Costa. Das moderne Kunstgewerbe darf in einer modernen Kunstbewegung natürlich nicht fehlen; auch eine Anzahl noch unbekannter junger Künstler soll vorgestellt werden. Die Zahl der Mitglieder, die mit 400 limitiert ist, beträgt zurzeit schon über 200; Max Liebermann wurde zum Ehrenmitglied gewählt. Schriftführer ist der aus Düsseldorf an die Hamburger Kunstgewerbeschule berufene Dr. W. Niemeyer.

PARIS

Neben den „Grossen Salons", die leider nur allzu gross sind und eine umfassendere Betrachtung in einem späteren Hefte fordern: einige kleinere Unternehmungen, deren Kunstwert festgestellt sein will, wenn auch nur in kurzer Rede. Herr Féuéon von der Firma Bernheim junior hat den launigen Einfall gehabt, den Kopien „nach den Meistern" nachzuspüren, die bedeutende Maler der neueren Zeit angefertigt haben. Diese Sammlung, in wenigen Tagen herbeigeholt, soll nichts anderes als ein Anfang, der Vorklang einer grösseren und stärkeren Symphonie sein. Sie zeigt aber schon, wie fleissig die modernen Franzosen, von Delacroix bis auf Henri Mattisse, den ahnherrlichen Farbenproblemen in den Museen nachgegangen sind. In der Ausstellung sind trotz der beschränkten Bilderziffer, fast alle grossen Meister der italienischen Früh- und Hochrenaissance Spaniens, Flanderns, der Niederlande und von den Deutschen Holbein, dessen Anna von Cleve ein Degas nachzuschaffen sucht, und Dürer zu finden. In den meisten dieser Kopien herrscht nicht der Stolz der Nacheiferung, sondern die bescheidene Unterordnung, die die Triebfeder alles wissenschaftlichen Erkennens und Studierens ist – ganz besonders in den Arbeiten Delacroix', der sich von sehr verschieden gearteten Genies (Veronese, Rubens, Goya) angelockt fühlt und zumal in fragmentarischen Farbenskizzen nach der Hochzeit von Kana und den Jüngern von Emmaus des Veronese (Louvre) offenbart, wie es ihm weniger darum zu thun war, nachschöpferisch-selbstherrlich aufzutreten, als farbentechnische Eindrücke lernend festzuhalten. Es ist reizvoll zu beobachten, wie Courbets lebenskräftige Menschenschilderung von Frans Hals angezogen, Fantin-Latours helldunkle Tonwelt bei Rembrandt heimisch und die entschwebende Grazie Berthe Morisots bei Boucher heimisch wird. Cézanne hat neben Greco auch Delacroix nachschreitend studiert, Manet, neben Velasquez, sich Tizian mit warmer Nachempfindung genähert. Die Delacroix-Studenten sind in dieser Sammlung so zahlreich wie nur die Adoranten irgend eines grossen Venezianers oder Florentiners: alle Entwicklungsgruppen des Impressionismus sind vertreten von Cézanne bis herunter zu Louis Valtat. Vincent van Gogh lässt den Bauerntyp Millets durch sein Temperament gehen und, als eine Art Gegenpol, vereint die aussichtsreichste Kraft des dekorativen Neuidealismus, René Piot, die bildnerische Stärke und Gehaltenheit italienischer Primitiven des 12. und 13. Jahrhundert gleichwie befreiende Götter um sich.

Albert Paul Besnard ist in München stets überschätzt, in Berlin stets unterschätzt worden. Wer sein dekoratives Lebenswerk, dessen Kartons, Skizzen, Zeichnungen jetzt im „Pavillon Marsan" (Louvre) ausgestellt sind, genauer sehen und prüfen kann, wird dieser interessanten Begabung für monumentale Erfindungen und Wirkungen Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Monumentalkunst ist in Frankreich wie anderswo zumeist den beamteten Anstreichern ausgeliefert, die für „Staatsaufträge" geboren und erzogen werden. Besnard aber hat nach Puvis den eigenartigsten und schwungvollsten Schmuck geschaffen, der in öffentlichen Gebäuden und Privathäusern als das Ergebnis moderner malerischer Raumkunst gegenwärtig zu sehen ist. Die Ecole de Pharmacie, das Hôtel de Ville, das Théâtre français, das Petit palais des arts, die Sorbonne in Paris, das Hospital in Berik beschenkte Besnards phantastischer Realismus mit farbigen Zierden, die die geistige oder praktische Bestimmung jener Stätten wesentlich beleuchtet und vertieft. Die Malereien für die Kirche des Krankenhauses, das der wohlthätige und künstlerische Sinn eines reichen Mannes gestiftet hat, sind so gut wie unbekannt geblieben, weil es sich am äussersten Rande einer entfernten französischen Provinz erhebt (Pas de Calais). Die Schilderungen habe ein starkes sozialkritisches Gepräge: Christus und die Heiligen werden als die Schützer und Rechtfertiger Derer aufgeboten, die die Letzten sind, doch am Tage des Gerichtes die Ersten sein werden. Für euch hat Gott der Herr, haben die Blutzeugen gelitten – stärket euch in diesem Gedanken. Es geht ein Fehdezug durch diese Dekorationen; es ist eine ganz unpathetische, untheatralische Vergegenwärtigung des Heilsgedankens in einem Milieu von Opfern moderner Gewerbthätigkeit. Und der Glaube wird in einer Art mit der Wissenschaft versöhnt: Christus erscheint als versinnbildlichte Zuversicht in der Gloriole seiner Leiden über dem Operationstisch – der am Kreuz Sterbende grüsst das gerettete Leben: ein starkes Motiv, das sich dauernd der Einbildungskraft einprägt. –

Haben wir hier die Tragödien des menschlichen Daseins, so zeigt uns in einem bunten Durcheinander von Zeichnung, Radierung, Pastell, Aquarell, Ölmalerei, Gouache, Dekoration, Plakat und spielerischer kunstgewerblicher Kleinplastik – eine andere Unternehmung die komischen oder sentimentalen oder auch widerlichen Seiten der „comédie de la vie humaine": der „Salon der Humoristen", der in dritter, nicht gerade verbesserter Ausgabe unter der Kuppel des „Palais de glace" aufgeschlagen ist. Der Begründer dieses Salons ist Mr. Juven, der Verleger und Herausgeber des „Rire", und in einem früheren Jahr- und Waffengange gelang es ihm auch, die witzigsten Köpfe und feinsten Griffel Frankreichs für seine Sache zu interessieren. Diesmal aber fehlen diese Führer der Zeit- und Sittenschilderung bis auf wenige Namen; man sieht sich vergeblich nach Steinlen, nach Sem, nach Forain, nach Jean Weber um, nach ihren tiefen, beziehungs- und geistreichen Aufzeichnungen des Weltlaufs. Dafür glänzen, nur für die Kundigen kontrollierbar, ihre zahlreichen Nachahmer. Indessen, es bleibt doch noch manches übrig, das ergötzt oder prickelt oder zum Nachdenken stimmt; mit „Humor" haben nur leider die allerwenigsten Leistungen etwas zu thun.

LUDWIG VON HOFMANN

VON

OTTO FISCHER



Es scheint mir, als wäre heute die Zeit gekommen, über die Kunst und die künstlerische Persönlichkeit Ludwig von Hofmanns ein Urteil zu suchen, das vielleicht nicht mehr ganz den Anschauungen und Hoffnungen entspricht, die sich früher für Viele mit diesem Namen verbanden. Und es handelt sich vielleicht bei einem solchen Versuch nicht um Hofmann allein mehr, sondern um einen ganzen Kreis Verwandtes erstrebender Geister und um eine bestimmte Art der künstlerischen Begabung zugleich, die uns sein Werk und seine Person vertritt. Als Hofmann auftrat, da weckten seine Anfänge Erwartungen, die man gerne auch später noch die Wertung des fortschreitenden und immer vielfacher sich aussprechenden Künstlers bestimmen liess. Ich erinnere mich wohl, wie begeistert wir einst vor diesen Bildern standen, begeistert von dem Eindruck, dass hier ein neuer Farbenfrühling und eine neue Idealität in die deutsche Kunst ihren Einzug hielten, begeistert auch von der Universalität dieses für antike Rhythmen, für die unberührte Schönheit eines reineren Menschentums, für die grossen Linien der Berge und Meere und für die feinen Farbenreize modernster Impressionen gleich empfindlichen Malers.

Das Wort Universalität ist in einem gewissen Sinne durchaus zutreffend. Es trat dies bei den neueren Ausstellungen Hofmannscher Werke, bei einer Ausstellung z. B. wie sie im vorigen Jahre in verschiedenen deutschen Städten zu sehen war, sehr deutlich vor Augen.

Hier waren graue Zeichnungen, Spukbilder gespenstischer Stimmungen, wie sie die Belgier: Khnopf, Ensor, Maeterlinck lieben. Hier waren Skizzen aus der griechischen Welt: ein Tanz von Eumeniden, zu dem nackte Frauen wie Schmerzensschreie aus Höhlen aufheulen und Zymbeln schlagen. Dann war eine Folge sehr schöner Entwürfe zu friesähnlichen Wandbildern zu sehen: das Dramatische, das Hymnische, das Lyrische, das Orchestrische antiker Kunst- und Menschheitsverewigung in wundervoll rhythmischen Figurenfügungen hinbreitend. Hier wehte in den unmittelbar suggestiven Linien Tanzender und Schreitender wie anderswo in dem Zueinanderklingen von Gestalt und Landschaft in Wahrheit etwas nach vom Geist der Dionysien. Dann waren hier Beispiele der bekannten Kompositionen Hofmanns: ein Beieinander nackter und halbentblösster Menschen an idealen Hügeln oder Gestaden, badende Frauen und Kinder, Reigen von Mädchen, Jünglinge auf Pferden u. dgl., oft ein sehr harmonischer Klang von Tönen und Bewegungen, oft ein zartester Ausdruck seelischer Beziehungen. Die Skizzen und Entwürfe immer glücklicher als die ausgeführteren Bilder; auch ein paar Aktzeichnungen nach dem Modell schienen mir weniger bedeutend. Am interessantesten und erfreulichsten aber für mich waren einige Landschaftsstudien, teils in Öl, teils in Pastell, italienische Motive: eine entzückende Frühlingswiese mit Zypressen hinter dem Abhang. Mittaglicht in einem südlichen Park: ein Gewirre von Sonne auf Wegen, von hängenden Ästen weisser Fieberbäume, von blauen Himmelsblicken durch Zweige. Oder ein kleiner Dampfer, der im weichen veilchengrauen Abend über das Wasser zieht, vorüber, mit gelben Lichtern, lautlos, wie ein Schiff des Glücks. Oder, vom Berge gesehen: unter tiefhängenden schwarzen gewitterhaften Wolken ein totes dunkelgrünes Meer, gar nichts andres als die tote Fläche dieses Meers vor dem Sturm. Nur unten, vorne, klein und wie vergessen: zwei Wellen Gischt die ersten Klippen überspülend. Um diese zwei Flecken Gischt allein könnte ich Hofmann lieben: sie machen, dass man das nasse Klatschen des Wassers hört, das von Zeit zu Zeit heraufkommt, — so trostlos — in der unnatürlichen Stille.

Ich möchte Hofmann keineswegs verkleinern. Es ist gross an ihm, dass er für so viele Dinge ein spezifisches Gefühl hat und dass er stets und jedes aus einem ersten und allgemeinen Gefühl heraus gestaltet: so sind seine Werke immer ein unendlich Harmonisches und Reines. Ich will es auch gewiss nicht tadeln, dass seine Begabung immerhin subjektiv und in einer gewissen Richtung beschränkt ist, dass sie ihn mehr das Weiche und Weibliche als das Harte und Starke empfinden lässt. Hofmann ist eine empfangende und schwärmerische Natur — er könnte blond sein. Er liebt alles Zarte und Weiche, die Helligkeit, die blassen und duftigen Farben, die kühleren Töne, das ungewisse Durcheinanderspielen, alles süsse Einschmeichelnde, alles was sich sanft anrührt, auch das Wehmütige, auch das Dunkle und Schaurige, auch alles bang Sein, ja selbst ein leidenschaftlich erhöhtes Pathos — aber nur nichts Lautes und Grelles, nur keinen Choc! Schon das Bestimmte erschreckt ihn; vor dem Wilden, vor dem Bunten und allem Kraftvollen scheint er scheu aus dem Wege zu gehen. Diese Sonnenlande, diese nackten Menschen sind etwas erdfern, sie sind so rein, so zart — man möchte ihnen gerne mehr Glut, mehr Sinnlichkeit, mehr Schamlosigkeit wünschen. Man möchte sie auch dem Maler wünschen. Denn so sehr fein und distinkt sein Empfinden ist, so viel Geschmack und Vornehmheit er besitzt, hier beginnt nun ein gewisser Mangel der künstlerischen Anlage deutlich

---

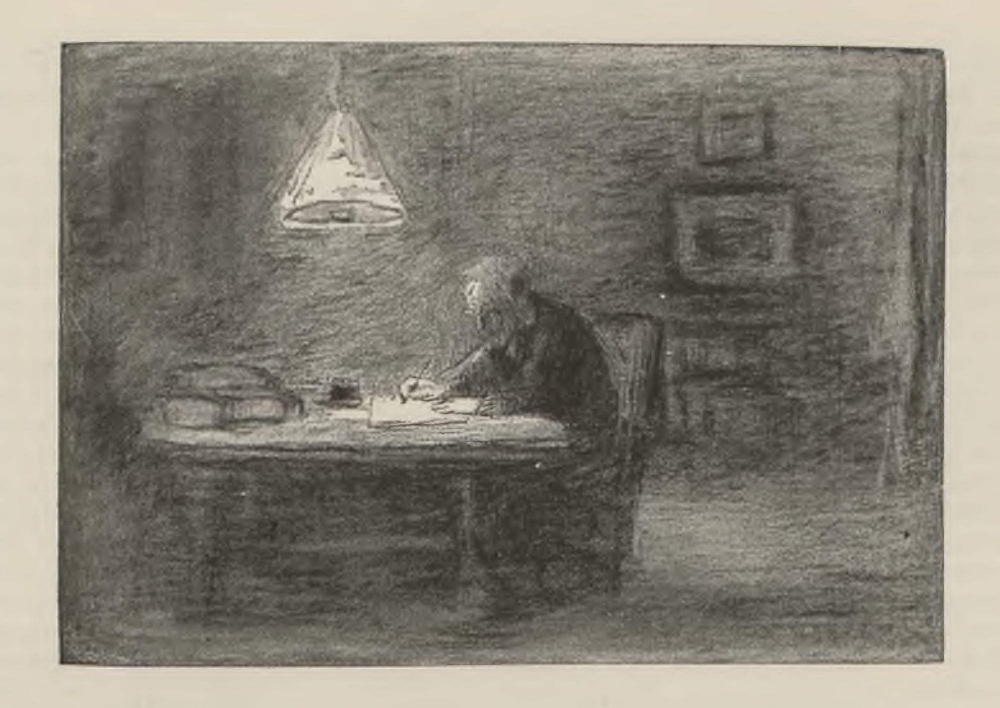
Es mag diese prinzipielle Auseinandersetzung zugleich als ein Bericht der Ausstellung gelten, die in diesen Wochen bei Paul Cassirer zu sehen war. D. Red.

zu werden, ein Mangel nicht nur in der Universalität der Begabung. Es fehlt die ganz grosse ursprüngliche Schöpferkraft eines starken Naturgefühls, es fehlt das leidenschaftliche Auge für das rein Malerische, das rein Plastische der Erscheinung, für irgend ein rein bildnerisch Wirksames als solches, und das heisse Verlangen nach der Bewältigung dieses, gerade dieses Geschauten. Hofmann hat in seinen Studien sehr delikate Töne, in der Art moderner Franzosen, aber bei näherem Hinsehen wird man immer etwas vermissen an Bestimmtheit, an Sicherheit, an Schärfe und Notwendigkeit. Gerade wenn man französische Impressionisten oder die Nachfolger Cézannes zum Vergleich wählt, wird man empfinden, wie wenig Hofmann durch das schlagend Richtige des Tons, wie sehr er nur durch eine gewisse allgemeine Farbenstimmung und Harmonie wirkt. Es fehlt die Prägnanz und alles schwankt ein wenig in bunten Nebeldüften. Ich lege Wert darauf dies gewisse Mangelnde eben in Hofmanns eigenstem Feld des Malerischen und Farbigen festzustellen. Und ich bitte seine Freunde: hüten Sie sich, Hofmann neben Hans von Marées zu nennen! Er mag reizender scheinen, doch nur wie ein Tänzer gegen einen Helden. Sie haben beide ein ideales Einssein von Menschheit und Landschaft darstellen wollen, allein dort ist nur ein leichtes Spiel und Träume von Farben und Rhythmen, hier der ungeheuerste Ernst eines grossen um die Darstellungsform selber ringenden Künstlertums.

Gewiss: Hofmann ist ein harmonischer Künstler, Hofmann ist wie ein glücklicher Träumer, er hat etwas Morgendliches und Unberührtes. Ausländer werden ihn wohl sehr deutsch finden: in diesem Frühling- und Knospenhaften, in diesem Keuschen, darin dass er so sehr Seele ist. Es liegt hierin das etwas Blasse und Unsinnliche seiner Kunst mitbegründet; man könnte vielleicht sagen, dass er so einen gewissen Typus des Norddeutschen darstelle. Hofmann ist Seelenkünstler, ist Romantiker. Mit ganz anderen moderneren Mitteln doch ein Nachfahr der Carstens und Cornelius, der Genelli und Schwind, der Böcklin und Feuerbach. Und dies scheint mir nun das besonders Interessante und vielleicht auch speziell Deutsche seiner Begabung: er ist nicht so sehr Maler als allgemein Künstler. Wenn er schafft, so geschieht es mehr aus dem Totalgefühl einer seelischen Stimmung heraus als aus spezifisch malerischen Empfindungen. Er ist nicht nur Augenmensch, er ist ebensosehr Lyriker oder Musiker, es ist fast wie zufällig, dass er seinen Ausdruck in der Sphäre der Malerei sich fand. Darin liegt die Reinheit und Vielseitigkeit, aber auch die Schwäche seiner Kunst.

Sie ist darum nicht weniger Kunst. Denn mag man immer Hofmann einen Bildungskünstler nennen, die Fehler die solche Talente so häufig haben: ein Ausserkünstlerisches der Anschauung, ein Unbildnerisches der Gestaltung hat er nicht. Es liegt dies eben daran, dass er nicht aus dem Verstand heraus, sondern aus der Empfindung heraus schöpferisch ist, es liegt auch an einer hohen und reinen persönlichen Kultur. Es wird immer bewundernswert sein, wie rein dieser Maler das Farbensehen modernster Franzosen, die raffinierten Bildausschnitte und Blickpunkte Whistlers und Anderer — sie sind ostasiatischer Herkunft — und damit wieder griechische Linienkunst und Gefühl für das Nackte aufgenommen und zu einem, wenn nicht sehr starken und tiefgründigen, doch immer harmonischen und schönen Eigenen sich verschmolzen und gewonnen hat. Und es ist auch dies bewundernswert: wie immer der Vorwurf und das spezielle Motiv sei, es ist immer in der angemessensten Art gelöst, es ist selten zu viel und selten zu wenig gethan. Gerade das skizzenhaft und im Ungewissen Lassen, das Hofmann so gerne übt und das ihm so gut steht, ist ein Zeugnis seines künstlerischen Takts. Es ist Harmonie in ihm. Nur nehme man diese Harmonie nicht für mehr als sie ist; für die Äusserung einer sehr verfeinerten Kultur und persönlicher Vornehmheit. Von umfassender Schöpferkraft, von der Grundlegung eines Stils ist keine Rede, und wehe den Nachahmern! Ist doch der Maler selber bei allem Respekt von einigen Ausschreitungen nicht ganz freizusprechen. Auch seine nackten Menschen der idealen Gärten wirken nicht immer ganz paradiesisch, sie haben oft etwas bedenklich Modernes, etwas Ausgezogenes, etwas von Dem, was heute unter dem peinlichen Namen Nacktkultur in grossen Städten aufschiessen möchte. Es ist nur eine Nuance, aber sie ist manchmal spürbar. Es ist sodann bei Hofmann der Schritt zum grossen und ausgeführten Bilde ein sehr schwerer. Sobald er über das erlaubte Willkürliche, Andeutungsweise und Ungewisse der Skizze hinausgeht, wird eine gewisse Unsicherheit der Anschauung ein Fehlen der gestaltenden und vereinheitlichenden Kraft sehr deutlich, von dem ich schon gesprochen habe. Hofmanns Studien werden immer erfreulich und oft entzückend sein, aber es reicht nicht bis zum Gemälde, es reicht nicht zum hohen Werk. Das Räumliche wird ungewiss, die Form wird einzeln oder zerfliesst, die Farben halten nicht mehr zusammen, und die Harmonie entschwindet. Hofmann ist nie im stande gewesen, seine Anschauung zu der Notwendigkeit und Unbedingtheit des Stils zu konzentrieren und emporzubilden.

Wenn Hofmanns Freunde mir dies zugeben, so gebe ich ihnen gerne alles andere zu. Ich gebe ihnen zu, dass ich Hofmanns kleinere Werke immer gerne und mit grossem Genuss ansehe, dass ich manche seiner Skizzen mit Vergnügen besitzen möchte. Ich schätze Hofmann als einen vornehmen, feinfühligen und harmonischen Künstler, ich schätze ihn noch besonders als einen aufrichtigen Menschen, dem alles Unlautere, aller Bluff ferne liegt: wo man anklopft bei ihm, da giebt es einen reinen Klang. Man wird es aber dem Betrachtenden nicht verdenken, wenn er auch für diese Kunst sich das Mass sucht.



CHRONIK



Die Gravure, die diesem Heft beigegeben ist, zeigt eines der letzten Werke des Berliner Bildhauers August Gaul. Es ist diese Bronze ein Denkmal für den Gründer des Zoologischen Gartens in Posen. Der Löwe steht auf einem hohen, ziemlich schmalen, mit einem Relief-Porträt geschmückten Sockel, und das Ganze erinnert, von ferne und in einer gewissen Weise an den berühmten Löwen, den Heinrich der Löwe vor neunhundert Jahren auf dem Burgplatz in Braunschweig errichten liess. Doch ist Gauls Werk in keiner Weise eine stilistische Anlehnung; die Stilstrenge hat sich in Gauls herrlicher Plastik vielmehr wie von selbst aus einem genialen Reduktionsprozess anschaulich erfasster Natureindrücke und eines unendlichen Naturstudiums ergeben. Es ist sehr bemerkenswert, dass man in Posen so frei und vernünftig ist, dieses prachtvolle Löwendenkmal als Gedenkstein für einen verdienstvollen Mitbürger gelten zu lassen, wo man sich in der Hauptstadt über Klimschens Virchowdenkmal, das Virchows Porträt ebenfalls nur auf dem Sockel vorgesehen hatte, jahrelang aufgeregt und den Künstler mit Änderungswünschen malträtiert hat. Und es ist noch bemerkenswerter, dass Gauls vorbildliches und in seiner Art einziges Künstlertum in Posen, in der Provinz — für Königsberg z. B. arbeitet der Künstler an einer Büffelgruppe — besser erkannt und thatkräftiger gewürdigt wird als in Berlin, wo der Zoologische Garten im Laufe der Zeit zu einem Stadtmuseum schlechter Architektur und lächerlicher Skulptur gemacht worden ist. Gaul hat sich mit diesem letzten Werk mehr noch als mit früheren, an die Spitze der deutschen Bildhauer, an die Spitze aller heute lebenden Tierplastiker überhaupt gestellt. Er hat sich wieder als ein Klassiker des Tierkörpers erwiesen. Etwas wie ein brennender Wille geht von dieser in ihrer schlanken Kraft rätselhaft spähenden Edelbestie aus, in der das Leben kampfbereit dasteht, ruhig, weil er seiner Kraft gewiss ist und monumental, weil in dieser achilleischen Ruhe das Elementare leise doch nur schlummert. Von dem in majestätischer Trauer geheimnisvoll blickenden Auge, über den mächtigen Nacken und die schmalen Flanken hinweg bis hinab zu den Pranken wallt von Muskel zu Muskel, von Form zu Form die reinste plastische Schönheit; es erhebt sich dieses Bildwerk zu einem Gleichnis des zwischen Angriff und Abwehr gestellten Lebens überhaupt, weil es innerhalb der Grenzen seiner Gattung ein Höchstes ist.

❊

Der Berliner Magistrat will wieder einmal Berlin verschönern. Mittels eines Projektes, das die Vossstrasse über die Königgrätzerstrasse hinaus bis zur Victoriastrasse verlängern will. Verkehrspolitik! Durch diese letzten ruhig schönen Stadtteile Berlins sollen Elektrische Bahnen geführt werden. Sie sollen die Leipzigerstrasse „entlasten". Eine Lieblingsidee des unermesslichen Herrn Oberbürgermeisters und letzten Endes gegen die vernünftigen Pläne der Grossen Berliner Strasseneisenbahn-Gesellschaft gerichtet, die den einzig durchgreifenden Vorschlag einer Untertunnlung der Leipzigerstrasse gemacht hat. Die dafür aber, wie billig eine Konzessionsverlängerung will. Der von den Herren Kirschner und Krause ausgedachte Plan ist ganz unzweckmässig. Selbstverwaltung ist gut, Verstadtlichung der Verkehrsmittel wünschenswert: aber es muss im grossen Stil geschehen. Dieses ist denkbar kleinster Stil. Es wird ein Verkehrsgewirr an der Ecke Vossstrasse und Königgrätzerstrasse mutwillig geschaffen, es wird ein schöner, ruhiger Stadtteil proletarisiert und es wird mit alledem nicht erreicht, was erreicht werden soll. Alle Erfahrungen lehren, dass der Verkehr diesen neuen Weg gar nicht will. Überhaupt: dieses lächerliche Schreckgespenst Verkehr! Es giebt bald keine ruhige Wohnstrasse mehr in Berlin. Der Entwurf wird in nächster Zeit den Stadtverordneten vorgelegt werden. Hoffentlich sind die verständig genug, Kirschners Verkehrspolitik abzulehnen. K. S.



WALTER KLEMM, EISPLATZ — AUSG. IN DER BERL. SEZESSION

❀

Dieses sind einige Teile der Rede, die Sir Joshua Reynolds am 10. Dezember 1790 den Schülern der Königlichen Akademie in London als Siebenundsechzigjähriger hielt und womit er von der Akademie nach mehr als zwanzigjähriger Thätigkeit als ihr Präsident Abschied nahm. Diese Rede verdient es jederzeit in Erinnerung gerufen zu werden, wegen des Adels der Gesinnung, der aus ihr spricht und wegen des wahrhaft Goetheschen Geistes darin. In diesen Monaten mag sie aber noch ein besonderes Interesse haben, weil sie, im Vergleich mit den Reden, die in letzter Zeit in der Berliner Sezession gehalten worden sind, nicht ohne eine leise Aktualität ist.*

„Meine Herren! Die enge Beziehung, in denen ich mit der Königlichen Akademie seit ihrer Begründung stehe, die gemeinschaftlichen Pflichten, die wir alle durch so viele Jahre wechselseitig auf uns genommen haben, machen jede Beteuerung der Anhänglichkeit an dieses Institut von meiner Seite vollkommen überflüssig; der Einfluss der Gewohnheit allein würde sie bei einer derartigen Verbindung naturgemäss erzeugt haben.

Zwischen Männern, die in derselben Körperschaft vereinigt, dieselben Ziele verfolgen, werden neben dauernder Freundschaft gelegentlich auch leicht Meinungsverschiedenheiten sich erheben. In solchen Zwistigkeiten sind die Menschen ihrer Natur gemäss gegen sich selbst zu nachsichtig und urteilen vielleicht zu hart über Jene, die anderer Ansicht sind. Aber eng verbunden, wie wir sind, bleiben solche kleine Meinungsverschiedenheiten Aussenstehenden verborgen, und auch wir sollten sie in gegenseitiger Achtung unserer Begabung und Errungenschaften vergessen. Jeder Streit sollte und wird sich, wie ich überzeugt bin, auflösen in unserem Eifer für die Vervollkommnung der Kunst, die uns verbindet.

Indem ich von der Akademie scheide, erinnere ich mich mit Stolz, Liebe und Dankbarkeit der Unterstützung, mit der ich seit dem Beginne unserer Verbindung fast einmütig beehrt worden bin. Ich verlasse Sie, meine Herren, mit aufrichtigen, herzlichen Wünschen für Ihr künftiges, einträchtiges Zusammenwirken und mit der wohlbegründeten Hoffnung, dass auf diesem Wege der günstige und vielversprechende Anfang unserer Akademie durch ihre erfolgreiche Zukunft übertroffen werde.

Mein Alter, und meine Gebrechlichkeit mehr noch als mein Alter, machen es wahrscheinlich, dass es heute das letztemal ist, dass ich die Ehre habe, mich von dieser Stelle aus an Sie zu wenden. Ausgeschlossen wie es, „spatiis iniquis", ist, dass ich meiner Phantasie gestatten

* Akademische Reden von Sir Joshua Reynolds, übersetzt von C. Leisching. Leipzig 1893.



MARTIN BRANDENBURG, DAS MÄRCHEN AUSG. IN DER BERL. SEZESSION

dürfte, sich mit der weiten Aussicht auf ein noch vor mir liegendes Leben zu beschäftigen, wird man es entschuldigen, wenn ich meine Augen auf den Weg lenke, den ich zurückgelegt habe.

Ich will hoffen, dass wir uns die Ehre anmassen dürfen, uns wenigstens bemüht zu haben, jenen mittleren Platz geziemend auszufüllen, der uns in dem allgemeinen Zusammenhange der Dinge zukommt. Unsere Vorgänger haben zu unserem Vorteile gearbeitet, wir arbeiten für unsere Nachfolger; und wenn wir in diesem Wechselverkehre, in dieser Gegenseitigkeit von Wohlthaten auch nicht mehr gethan haben, als andere Gesellschaften, die in unserem Volke zur Entwicklung nützlicher und schöner Wissenschaften gebildet wurden, so ist doch ein Umstand vorhanden, der uns ein Anrecht auf mehr zu geben scheint, als auf das blosse Verdienst, unsere Pflicht gethan zu haben. Worauf ich hier anspiele, ist die Ehre, dass Einige von uns die Erfinder, und wir Alle die Schützer und Förderer der jährlichen Ausstellung gewesen sind. Dieser Plan konnte nur von Künstlern ausgehen, welche bereits im Besitze der öffentlichen Gunst waren, da es nicht so sehr in der Macht anderer gelegen wäre, die Schaulust zu erregen. Man muss bedenken, dass sie Gefahr liefen, sich selbst Nebenbuhler zu schaffen und verborgene Verdienste ans Licht zu ziehen; sie betraten freiwillig die Bahn und wetteiferten ein zweites Mal um den Preis, den sie bereits gewonnen hatten.

Wenn ich meine Reden überschaue, gereicht es mir zu nicht geringer Befriedigung, darüber beruhigt sein zu können, dass ich in keiner von ihnen meine Stimme der Unterstützung frisch ausgebrüteter, unreifer Meinungen geliehen oder mich bemüht habe, Paradoxa zu unterstützen, so verlockend ihre Neuheit auch gewesen sein oder für wie geistreich ich sie auch im ersten Augenblicke gehalten haben mochte. Auch wird man hoffentlich nirgends finden, dass ich den jungen Schülern Deklamation statt Beweisen, eine glatte Phrase statt einer gesunden Vorschrift geboten habe. Ich habe eine einfache und ehrliche Methode befolgt. Ich habe die Kunst einfach genommen, wie ich sie durch die Beispiele der anerkanntesten Maler erläutert fand. Jene Anerkennung, die die Welt ihnen einstimmig zugestanden hat, suchte ich durch Beweise zu rechtfertigen, wie sie bei Fragen dieser Gattung möglich sind, durch die Analogie der Malerei mit ihren Schwesterkünsten, und folglich durch die gemeinsame geistige Verwandtschaft, die sie alle mit unserer Natur verbindet. Und wenn Das, was geboten wurde, auch nicht den Anspruch darauf erhebt, eine neue Entdeckung zu sein, so darf ich mir dennoch schmeicheln, dass es mir gelungen ist, durch die Entdeckungen, die Andere dank ihrer eigenen klaren Intuition und ihrer angeborenen Urteilsschärfe gemacht haben, die Regeln und Grundsätze unserer Kunst auf eine festere und dauerndere Grundlage zu stellen, als die war, auf der sie früher gestanden hat.

Ich habe in meinen früheren Reden, wie ich es in dieser meiner letzten thue, nachdrücklich einzuprägen gesucht, wie weise und notwendig es ist, vorher die geeigneten Werkzeuge der Kunst, die richtige erste Zeichnung und einfache, edle Farbengebung zu erlangen, bevor irgend etwas Weiteres versucht wird. Aber damit wünsche ich nicht den Geist zu fesseln und einzuzwängen, oder Jene zu entmutigen, die der Eingebung eines heftigen Triebes folgen, wie wir Alle es wohl zu irgendeiner Zeit gethan haben mögen; etwas muss grossen und unwiderstehlichen Neigungen zugestanden werden, und vielleicht ist nicht jeder Schüler streng an die allgemeinen Methoden zu binden, wenn diese der eigentümlichen Richtung seines Geistes heftig widerstreiten. Ich muss gestehen, dass es nicht unbedingt von grosser Bedeutung ist, ob er nach der gewöhnlichen Methode vorgeht, erst die mechanische Fertigkeit zu erwerben, ehe er künstlerischen Flug wagt, vorausgesetzt, dass er eifrig die ganze Vollkommenheit des Stiles zu erreichen sucht, den er verfolgt; ob er nun nach Anmut und Erhabenheit der Malweise strebt, bevor er genau Zeichnen gelernt hat, wenn er seinen eigenen Mangel fühlt und daran arbeiten will, diese Mängel auszufüllen; oder ob er von Osten oder Westen ausgeht, wenn er in der Bemühung, zuletzt dasselbe Ziel zu erreichen, nur nie ermattet.

Es ist ein altes Wort, dass Arbeit der Preis ist, den die Götter auf Alles gesetzt haben, was Wert besitzt. Ein grosser Künster wie Michelangelo zeichnete sich seit seiner Kindheit durch unermüdlichen Fleiss aus; und diesen setzte er durch sein ganzes Leben fort, bis hohes Alter ihn daran verhinderte. Der ärmste Mann, wie er selbst bemerkte, arbeitete aus Not nicht mehr, als er durch freie Wahl. Wirklich scheint er auch nach

Allem, was von seinem Leben erzählt wird, nicht im geringsten daran gedacht zu haben, dass seine Kunst durch irgendwelche anderen Mittel zu erringen sei, als durch grosse Arbeit; und doch könnte er unter allen Menschen, die jemals lebten, die grössten Ansprüche auf die Wirksamkeit angeborenen Genies und höherer Eingebung erheben. Ich zweifle nicht, dass er es für keine Schande gehalten hätte, wenn von ihm gesagt worden wäre, was er selbst von Raffael gesagt hat, dass er seine Kunst nicht von Natur, sondern durch langes Studium besässe. Er war sich bewusst, dass die grosse Vortrefflichkeit, die er erreicht hatte, durch die Kraft der Arbeit gewonnen war, und der Gedanke sagte ihm nicht zu, anzunehmen, dass irgendeine ausserordentliche Geschicklichkeit, so natürlich ihre Wirkungen auch scheinen mochten, zu einem billigeren Preis gekauft werden könne, als er dafür gezahlt hatte. . . .

Wenn die hohe Achtung und Verehrung, in der Michelangelo bei allen Nationen und zu allen Zeiten stand, auf Rechnung von Vorurteilen zu setzen wäre, so muss doch zugegeben werden, dass diese Vorurteile sich nicht ohne Grund so lange erhalten konnten; der Grund unseres Vorurteiles wird dann zur Quelle unserer Bewunderung. Aber woraus immer diese entspringen und wie man sie benennen mag, es wird hoffentlich nicht anmaassend erscheinen, wenn ich mich der Schar seiner, ich kann nicht sagen Nachahmer, aber Bewunderer anschliesse. Ich habe eine andere Bahn gewählt, eine Bahn, die meinen Fähigkeiten und dem Geschmacke der Zeit, in der ich lebe, mehr zusagt. Aber so wenig gewachsen ich mich dem Wagnisse fühle: hätte ich jetzt das Leben von neuem zu beginnen, so würde ich in die Fussspuren dieses grossen Meisters treten; den Saum seines Kleides zu küssen, den geringsten seiner Vorzüge zu erreichen, wäre Auszeichnung und Ruhm genug für einen ehrgeizigen Mann.

Ich beglückwünsche mich selbst, dass ich mich solcher Gefühle fähig weiss, wie er sie zu erregen beabsichtigt hat. Ich hoffe nicht ohne Eitelkeit, dass diese Reden Zeugnis ablegen von meiner Bewunderung für diesen göttlichen Mann, und ich wünschte, das letzte Wort, das ich in dieser Akademie und von dieser Stelle aus spreche, sei der Name: Michelangelo."

*



REINHOLD EWALD, KINDER BEIM SPIEL — AUSG. IN DER BERL. SEZESSION

Einundsechzigjährig ist Franz Skarbina gestorben, der Feinste und Selbständigste unter den Menzelschülern. Ein Moderner von seiten des Intellektes; akademisch unmodern und bürgerlich romantisch aber dem Temperamente nach. Skarbina hat unter den spezifisch berlinischen Künstlern eine gute Rolle gespielt. Er wurde in beiden Lagern zugleich geschätzt, hatte zugleich Beziehungen zu Liebermann und Knaus, zum alten Berlin und modernen Paris. Ein Schüler des modernen jungen und dann auch des unmodernen alten Menzel; einmal Mitglied der Elf und der Berliner Sezession und dann wieder ansässig am Lehrter Bahnhof. Aber nicht aus Charakterlosigkeit. Dieser Dualismus einer Mittelstellung war vielmehr Skarbinas Anlage, war sein Schicksal. Zuweilen gelangen diesem Erzähler alltäglicher Zuständlichkeiten Werke eines sehr feinen Naturalismus; dann aber gab er auch wieder Rezeptmalerei. Er war als Maler ein wenig Philister und ein wenig Grandseigneur. Seine Kunst war eine vorsichtige Kunst, und meistens auch eine phantasielose Kunst, im Sinne Liebermanns. Aber auch eine liebevolle Kleinkunst, die das Alltägliche mit Grazie zu sagen wusste. An seinem Grab nun wird der Wunsch laut, es möchten solche Maler der Berliner Lokalkunst niemals fehlen. Gerade in den Tagen, wo einem anderen Liebhaber Berlins, Theodor Fontane, ein Denkmal enthüllt worden ist, fühlt man sich auch zur Würdigung Skarbinas gestimmt. Nicht dass der Maler so fein und stark gewesen wäre wie der Dichter; aber er war doch vom gleichen Stamme und hat sich ebenfalls Nachruhm verdient durch die intim geniessende Liebe, womit er das Kleine und Alltägliche künstlerisch umfasste. K. S.



NEUE BÜCHER

Ingres d'après une correspondance inédite. Introduction, commentaires et notes par Boyer d'Agan. Paris. H. Daragon. 1909.

Die Lösung des schwierigsten und nicht aus diesem Grunde allein so interessanten Problems der Kunstgeschichte Frankreichs im vergangenen Jahrhundert, eines Problems, dessen in sich verwickelte, gegensätzliche und aus Gegensätzen neue Gegensätze schaffende Vielfältigkeit überhaupt einzig dasteht, soweit nur künstlerische Gesichtspunkte in Betracht kommen: das Werk des Jean-Dominique Ingres in erschöpfender unparteiischer Analyse auseinanderzunehmen und in klarer kritischer Darstellung zu erläutern, wird das vorliegende umfangreiche Werk vielleicht glaubhafter erscheinen lassen als bisher. An sich trägt es zu dieser doch hoffentlich einmal möglichen, trotz verschiedener erfreulicher Vorboten einer langsam sich kristallisierenden richtigen, d. h. mehr individuellen als historischen Einschätzung noch nicht überzeugend fixierten Erkenntnis des Meisters von Montauban nur geringe Wertgehalte bei. Schon was Muther über Ingres sagte, was mit grossem Verständnis Meier-Graefe formulierte und jüngst Scheffler scharf umgrenzt hat, das Malerische des Zeichners Ingres, kommt dem „Aufhaschen" seines Persönlichkeitsbegriffes näher als die Apostrophen der Bulloz, Delaborde, Blanc, Lapauze und Momméja, zu denen, teilweise in ihrer Abhängigkeit, eben d'Agan tritt, oder beziehungsfremde Kritiken von Baudelaire (der Ingres „l'adorateur rusé de Raphaële" nannte) bis Montrosier. Während die sinnlich-asketische Geschmeidigkeit der Ingresschen Kunst dem Romanen nicht lebendig genug erscheint, weil sie nur Muskeln besitzt und kein warmes Blut in ihr pulsiert — trotzdem erhebt er sie durch Konstruktion zur Begründerin des Naturalismus —, gelangt der Deutsche, Holbeins und Leibls Stammesgenoss, sicherlich leichter zu einem persönlichen, sogar zu persönlichen und bewundernden Verhältnis zu ihr, indem er hier die abgeklärte Monumentalität zu finden glaubt, deren Prinzip von den deutschen Klassizisten wohl geahnt, immer aber missverstanden und missdeutet worden ist. In diesem Sinne wäre unsere Verehrung für Ingres mit einem schmerzlich resignierenden Verzicht auf eigenen Besitz verbunden. Sei's drum, wenigstens theoretisch. Nur so liesse sich ein durchdringendes Begreifen des Temperaments und des Despotismus von Ingres und seiner nordischen Ernsthaftigkeit durch einen harten, das Gefühl zurückdämmenden germanischen Intellekt denken. Aber wie die Aussichten, einmal über Lionardo das umfassende Werk zu erhalten, nach wie vor bleiben, wie ein rätselhaftes Lächeln hier Verwegene schreckt, Voreilige höhnt, scheinen auch Ingres die Auspicien nicht hold zu sein, an der Eisesglätte seiner Menschen kühne Wünsche in Frost zu erstarren.

Was Boyer d'Agan durch die genaue Veröffentlichung dreier umfangreicher Korrespondenzen zur Kenntnis der äusseren Lebensumstände des Künstlers beiträgt, was sich hier an charakteristischen Einzelheiten verbirgt, um einmal zur Schilderung des Menschen Ingres verwandt zu werden, den in seiner grotesken Eitelkeit köstlich

Maxime du Camp beschrieben hat (souvenirs littéraires, t. II, P. 309 ff.), was endlich an wertvollem allgemeinem Material historischer Art aufgeschüttet wird, verdient unbedingt Anerkennung und Dank. Die Freunde Gilibert, Debia und Cambon haben, stolz über die Freundschaft des hochberühmten Mannes, die seltenen und doch im Laufe eines langen Lebens sich häufenden Schriftstücke, die sie empfingen, als wertvolle Dokumente bewahrt, obwohl sie häufig genug darauf gestossen wurden, dass der Absender das Schriftstellern als eine inferiore Kunst betrachte. Viele von diesen Briefen haben etwas von der greisenhaften Selbstüberzeugung, mit der der alte Klopstock aus Hamburg pathetische Sendschreiben an seine literarischen Unterthanen in Deutschland erliess. Die eigene Person steht durchaus im Mittelpunkte, und nur nebenbei wird gnädig auch des Adressaten und seiner minderwertigen Existenz Erwähnung getan. Dabei handelt es sich nicht immer nur um die letzten Dinge im Leben und in der Kunst, sondern gar häufig um Allzumenschliches, um wichtige Fragen der guten Küche, die dem Schöpfer des „âge d'or" so sehr am Herzen lagen, dass er eines Streits um junges Gemüse wegen dieses Werk für den duc de Luynes nicht vollendet hat. Wenn er schreibt, sein Name werde mit dem des göttlichen Raphael in einem Atem genannt, oder die Verteilung der Ehrenlegionskreuze durch den König genau im Stil der Lokalpresse wiederholt und kaum ein Brief zum Ende gelangt, ohne mit gekünstelter Willkür ein Lorberblättchen aufzuheben, werden wir weniger an die Ungebundenheit der französischen Akademiker in Rom oder die relativen Freiheiten des Bürgerkönigtums gemahnt, sondern eher an den Ordensehrgeiz einer heutigen Bühnengrösse und moderne Ersterbungsbemühungen angesichts erhabenster Majestät. Es wäre frivol, an die bekannten heidelberger Studentenwitze über Exzellenz Kuno Fischer, der Ingres auch äusserlich ähnlich gesehen hat, zu denken. Sympathisch berühren dafür einige Äusserungen über Musiker und Musik, die auf ein tiefes Empfinden schliessen lassen, und seltene Bemerkungen über die Art des Arbeitsprozesses: „ich arbeite langsam und mühsam, trotz des exakten und flüchtigen Eindrucks. Wo der Dutzendmaler Vollkommnes finden wird, sehe ich noch tausend Fehler, und fange daher nicht einmal, oft sogar zehnmal von vorne an".

Ingres ist verhältnismässig spät berühmt geworden, aber bei seinem langen Leben konnte er davon bis ins Greisenalter zehren, das ihm eine staunenswürdige Rüstigkeit erhielt. Als Antipode des von ihm gehassten Delacroix wurde er zu Anfang der dreissiger Jahre von den in ihrer Ruhe aufgeschreckten Anhängern der „strengen" Tradition vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts auf den Schild gehoben, die in dem Liberalismus des Edelmannes Benjamin Constant, in den Schriften Victor Hugos, den Farbenkünsten des Géricault und Delacroix Frevelthaten an heiliger Sache schauten. Aber alle Verehrer von Ingres sahen nur ein Teilchen seines Wesens, hörten nichts als seine Hymnen auf Raphael und Homer, den er ständig in der Tasche trug, und erkannten nicht die latente Modernität seiner Kunst, die bei zwei ganz verschiedenen Enkeln, Puvis und Degas, plötzlich so kräftig aufleuchtete, dass der Überleiter des knisternden Funkens in dem Kontakt mit Ingres wie selbstverständlich da war. Auch aus dieser Überlegung resultiert die späte Möglichkeit, dem Problem „Ingres" kampffroh, wahrhaft und dann siegreich sich gegenüberzustellen. Durch die fortschreitenden Veröffentlichungen der Korrespondenz der französischen Akademie in Rom, die bis zur Grenze des Jahrhunderts gelangt sind, durch die Wiederaufnahme der Forschungen über die Geschichte der französischen Ästhetik im achtzehnten Jahrhundert, deren berufener Meister uns in Heinrich von Stein verloren ging, mit Fontaines neuestem Buche schliessen sich langsam die Kreise der Vorarbeiten zu einer umfassenden Geschichte der Umwälzung im Geschmack und der Kunst der Franzosen, die sich im Gefolge der politischen Veränderungen von 1785 bis 1835 vollzogen hat. Das Kapitel „Ingres" wird hier an wichtigster Stelle stehen müssen, in der Mitte zwischen Konvention und Freiheit.

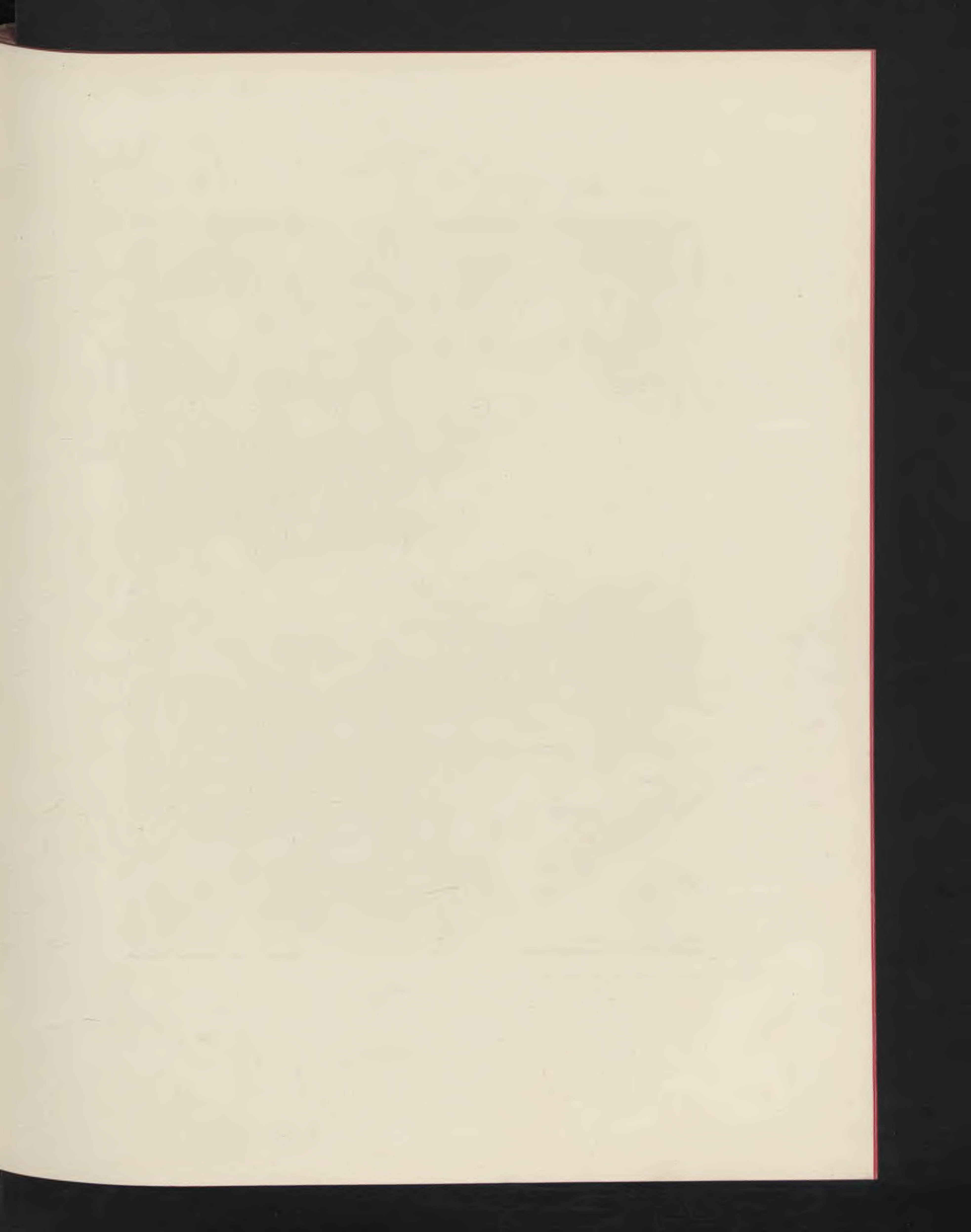
H. Uhde-Bernays.

Italienische Forschungen. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Zweiter Band. „Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall archiviv dell' opera". Per cura di Giovanni Poggi. Parti I-IX. Bruno Cassirer Editore Berlino 1909.

Dieses Werk, entstanden aus den sorgsamsten und mühevollsten Studien in Florentiner Archiven, enthält nicht weniger als 1453 Dokumente, die sämtlich auch die Geschichte des Baues und der Ausstattung des Florentiner Domes Bezug haben und dem Kunst- und Kulturhistoriker eine Fülle von Anregungen und neuen Erkenntnissen gewähren; aber auch der Nationalökonom wird ihnen interessante Aufschlüsse über den Geldwert und die Entlohnung der Arbeit im frühen Mittelalter verdanken. Die ungemein sachlich geschriebene Einleitung Poggis erleichtert die Benutzung der Dokumente insofern, als sie deren Inhalt klar und prägnant zusammenfasst. Kurz, wäre dieses vom Verleger sehr gediegen ausgestattete Buch eines Italieners nicht bloss von einem deutschen Institut herausgegeben, sondern auch von irgendeinem Doktor Müller oder Professor Schulze verfasst worden, es wäre unbedingt mit der ehrwürdigen Phrase vom „Denkmal tief schürfenden deutschen Gelehrtenfleisses" etikettiert werden.

Emil Schäffer.

ACHTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





CARL LARSSON, EIN ATELIERIDYLL



EIN BEITRAG ZUR ARBEITSWEISE MANETS

VON

MAX LIEBERMANN


KAISER MAXIMILIAN VON MEXIKO

Ich führte neulich eine Dame aus Hamburg, deren Porträt ich malte, vor Manets Erschiessung des Kaisers Maximilian. Sofort rief sie aus: meine Mutter muss Ihnen ihre Photos aus Mexiko schicken, die Porträts des Kaisers und seiner treuen Generale, vor allem aber die Photographien von der Stelle, wo die Erschiessung stattfand, und des Pelotons Soldaten, das zur Exekution kommandiert war. Meine Eltern, so fuhr sie dann fort, lebten damals in Queretaro, als das Drama, das Manet dargestellt hat, sich abspielte und noch auf seinem letzten Gange hat der unglück-


GENERAL MIRAMON



PORFIRIO DIAZ, PRÄSIDENT VON MEXIKO

liche Kaiser mit meiner Mutter gesprochen, Worte, die sich auf das Wohl seiner noch unglücklicheren Gemahlin Charlotte bezogen. Und noch ein höchst charakteristisches Detail: die einzige Vergünstigung, die Maximilian von Diaz, der seine Erschiessung befohlen, erbeten hatte, bestand darin, nicht vor seinen Generalen, sondern im selben Augenblicke mit seinen Getreuen erschossen zu werden und nicht in der gelben Bluse, die er der grossen Hitze wegen trug, sondern in einem eines Kaisers würdigen Rocke.



DIE KAISERIN CHARLOTTE

Wenige Tage später, als ich mich kaum noch des Gespräches vor dem Bilde erinnerte, erhielt ich aus Hamburg die Photos gesandt, und sie erschienen mir so interessant und für das Verständnis des Bildes und der Kunst Manets so wichtig, dass ich von der Besitzerin die Erlaubnis zu ihrer Veröffentlichung erbat.

Schon von Duret wusste ich — ich glaube, es steht auch in seinem Manet-Buche —, dass Manet für die Erschiessung Photographien benutzt hat; jetzt, wie aus den beigefügten Reproduktionen klar erhellt, wissen wir, welche Photos er benutzt hat. Natürlich ist es für den Wert eines Kunstwerkes ganz gleichgültig, ob und welche Photographien der Künstler zuhilfe genommen hat: nur das Resultat ist entscheidend für seinen Wert. Aber über den Werdegang des Kunstwerkes, über seinen Zeugungsprozess erhalten wir vielleicht durch sie näheren Aufschluss.

Ich bin überzeugt, dass Tausende von Malern die Photos gesehn haben würden, ohne auch nur das Geringste in ihnen zu sehen. Mit dem unfehlbaren Instinkte seines Wirklichkeitssinnes, der die Grundlage seines Genies bildet, wählte Manet die Photographie nach der Richtstätte für die Basis seines Bildes aus, während derselbe Wirklichkeitssinn — übrigens der gesündeste und reellste für jeden Künstler — in der Photo nach dem Peloton Soldaten die Modelle für die Erschiessenden erblicken liess. Die Erschiessung ist wohl das einzige Bild oder gehört jedenfalls zu den ganz wenigen, die Manet gemalt und die er nicht in der Natur gesehn hat; und seine Gegner — und dass er deren immer noch hat, beweisen die wütenden Artikel, die der alte L. P. erst jüngst über Manet geschrieben hat — werden einen neuen Beweis für seine Phantasielosigkeit darin finden, dass er sich von Photographien anregen liess, statt aus der Tiefe seines Gemüts zu schöpfen. Aber die Leser von „Kunst und Künstler“ wissen, dass die Phantasie eines Künstlers nicht in der Erfindung des Stoffes beruht (hat etwa Goethe den Stoff zu seinem Faust nicht den alten Puppenspielen oder Shakespeare den Stoff zu vielen seiner Dramen nicht dem Boccaccio entnommen?), sondern einzig und allein in der Erfindung der Form für den Stoff, das heisst in der Erfindung der Ausführung. Der Stoff für die bildende Kunst liegt,



DIE HINRICHTUNGSSTÄTTE DES KAISERS MAXIMILIAN



EDOUARD MANET, ERSCHIESSUNG KAISER MAXIMILIANS VON MEXIKO. DRITTE FASSUNG

KUNSTHALLE IN MANNHEIM

im wahren Sinne des Wortes, auf der Strasse; nicht den Stoff zu finden — auch das blinde Huhn kann eine Perle finden —, sondern die Umgestaltung des Stoffes zum Kunstwerk macht den Künstler.



DIE ZUR EXEKUTION KOMMANDIERTEN SOLDATEN

Was Manet aus den Photos machte, also das Kunstwerk, das wir in der Erschiessung des Kaisers Maximilian bewundern, ist ganz das Werk seines Genies. Er hat sich nicht die Photographien angeeignet, sondern aus den Photos Eignes gemacht; die Photographien waren die Ursache, nicht die Wirkung für sein ihm innewohnendes Genie, das Bild, wie wir es sehn, zu malen. An ihnen entzündete sich der elektrische Funke, seine Phantasie, sie sind die zufällige Ursache, während das Bild der gesetzmässige Ausdruck von Manets Talent ist, was vielleicht aus den Fehlern des Bildes leichter ersichtlich ist als aus seinen Vorzügen.

Die naseweise Kritik — naseweis, weil sie nicht weiter als ihre Nase reicht — hat unsrem Bilde besonders einen Fehler aufgemutzt: dass die Soldaten an dem Kaiser vorbeischiessen. Allerdings würden die Kugeln ihre unglücklichen Opfer kaum getroffen haben, weil die Soldaten falsch visieren, wenigstens vom militärtechnischen Standpunkt aus betrachtet. Aber in der Kunst giebt es doch höchstens den richtigen Schein und ihm opferte Manet ganz bewusst die Richtigkeit, grade so wie auf dem Bilde: „Die Bar des Folies-Bergères“, wo er zwei verschiedene Standpunkte einnahm, um die Verkäuferin auch im Spiegel zeigen zu können (wodurch er den Hintergrund des Bildes reicher machte). Die für seine Kompositon notwendigen Horizontalen der Gewehrläufe wären abgeschwächt, wenn die Soldaten militärisch korrekt auf den Kaiser visierten, denn die Gewehrläufe hätten sich nur stark in der Verkürzung zeigen können. Oder aber er



EDOUARD MANET, ERSCHIESSUNG KAISER MAXIMILIANS VON MEXIKO. ERSTE FASSUNG. VOLLARD, PARIS
MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER UND CO., MÜNCHEN

hätte den Kaiser mit seinen zwei Generalen viel weiter von den Soldaten abrücken müssen und es wäre ein Loch im Bilde entstanden, das es ganz auseinander gerissen hätte. Die Korrektheit hätte das Bild zerstört.

Der krasse Naturalist, für den Manet immer noch gilt, war der feinste Komponist. Allerdings komponiert er nicht mit den billigen Versatzstücken des Theaters, mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund: er macht kein sogenanntes Historienbild, wo jedes Detail richtig ist, aber das Ganze ein „lebendes Bild“ statt eines lebendigen Bildes. Sondern er komponiert mit den Ausdrucksmitteln seiner Kunst, mit dem Raum eben so wie mit der Linie und Farbe. Was scheinbar zufällig, ist künstlerisches Taktgefühl, ist Geschmack.

Es ist noch nicht lange her, als einer meiner Kollegen, eine Berliner Berühmtheit, vor den Manets, die ich zu besitzen stolz bin, sagte: „Ja! malen konnte der Kerl, aber er hatte keinen Geschmack.“

Man kann nichts Verkehrteres behaupten; denn malen — was man so malen nennt, „die Malfaust“ — kann heutzutage fast jeder Malklassenschüler; aber Manet besass höchsten malerischen Geschmack wie die Franz Hals oder Velasquez. Doch er malte trotzdem nicht wie Franz Hals oder Velasquez, sondern wie Manet.

Malenkönnen genügt noch lange nicht, um ein Kunstwerk zu schaffen. Zum Können muss sich als viel Wichtigeres gesellen: das Vermögen die Natur künstlerisch aufzufassen. Beides zusammen macht erst aus einem gut gemalten Bilde ein gutes Bild. Und nun sehe man sich die Soldaten an, nicht nur auf die Qualität der Farbe, die sich in dieser Schönheit nur bei Velasquez, wieder findet, sondern darauf hin, wie sie aufgefasst sind. Man sieht sie nur von hinten, die Köpfe im ganz überschnittenen Profil: nicht der Mensch soll dargestellt werden, sondern das willenlose Werkzeug der militärischen Disziplin. Die sechs Soldaten bilden eine



FR. DE GOYA, ERSCHIESSUNG VON STRASSENKÄMPFERN DURCH DIE FRANZOSEN IN DER NACHT ZUM 3. MAI 1808. MADRID, PRADO

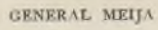


DAS GRAB DES KAISERS MAXIMILIAN VON MEXIKO

Masse, in der der einzelne verschwindet. Und um das noch stärker zum Ausdruck zu bringen: abgesondert von der Mannschaft einen Korporal, der die Büchse spannt und er, im Gegensatz zu dem Trupp Soldaten, ganz von vorn.

Unser Bild existiert in vier Fassungen, von denen für uns allerdings nur zwei in Betracht kommen, da Manet selbst die zweite Fassung zerschnitten hat (die Stücke sind im Besitz von Degas), die vierte aber nur eine verkleinerte Wiederholung des Mannheimer Bildes ist. Es ist nun höchst interessant zu sehen, wie die dritte Fassung sich von der ersten gerade dadurch unterscheidet, dass der Korporal sich von der Mannschaft trennt, während er sie auf der ersten Fassung überschneidet: dadurch kommt, neben der grösseren Wirkung der Soldaten als kompakte Masse, eine Gliederung, fast möchte ich sagen, eine Cäsur in das Bild. Wir erleben das ebenso seltene wie schöne Ereignis, dass die letzte Fassung die bei weitem vollendetste ist, während gewöhnlich unter den Mühen der Arbeit das Werk nicht nur leidet, sondern oft seinen Charakter ganz verliert.

Auch Goyas Bild „die Erschiessung der Spanier", das Manet im Prado gesehn hatte, hat zur Entstehung von Manets Bild beigetragen. Aber grade die Ähnlichkeit im Stoff der beiden Bilder beweist meine Behauptung, dass die Erfindung nur in der Ausführung beruht, denn bei gleichartigem Stoffe sind die Bilder so ungleich wie möglich. Bei Goya alles leidenschaftliche Bewegung in den armen Opfern, in den Erschiessenden, in den Zuschauern, während bei Manet keine Spur von Pathos oder theatralischer Gebärde ist. Bis in den Hintergrund kann man den Unterschied in den beiden malerischen Genies verfolgen: während bei Goya eine ganze Stadt sichtbar wird, ich möchte fast sagen in bengalischer Beleuchtung, ist bei Manet eine einfache, fast nüchterne Mauer mit einigen Köpfen von Neugierigen die drüber gucken. Goya wirkt mit allen Mitteln der Dekoration, der Beleuchtung; Manet malt einfach und sachgemäss, fast — wenn ich mich so ausdrücken darf — als wäre er unbeteiligt an dem Vorgange, den er darstellte. Manet empfängt sein Gesetz nur vom Objekt. Nicht vom sogenannten Malerischen; sein Bestreben ist, die Wirklichkeit so restlos wie möglich in malerische Werte umzusetzen. Er will nicht nebenbei noch Dichter oder Musiker sein. Er hat das Genie für das Handwerkszeug seiner Kunst: er erfindet nicht aus dem Handgelenk, wie's im Atelierjargon heisst — wobei das Handgelenk oft genug mit dem Maler durchgeht —, sondern für das Handgelenk. Als hätte Goethe Manet vorausgeahnt, da er ein paar Jahre vor Manets Geburt zu Eckermann sagte: „Es muss ein grosses Talent kommen, welches sich alles Gute der Zeit sogleich aneignet und dadurch alles übertrifft".



GENERAL MEIJA

Wir haben die endgültige Fassung des Manetschen Bildes nochmals abgebildet, damit der Leser bequem vergleichen kann. Die Photographien der noch heute in geistiger Umnachtung lebenden Kaiserin Charlotte, des Präsidenten Diaz und der Grabstelle sind des historischen Interesses wegen hinzugefügt worden. D. Red.



CARL LARSSON, SELBSTBILDNIS

CARL LARSSON

VON

GEORG NORDENSVAN

C. L. Larsson ist ohne Zweifel der populärste unter den modernen schwedischen Künstlern. Populär als Künstler und als Mensch. Seine Unmittelbarkeit und Frische, seine heitere Laune haben ihn so beliebt gemacht. Aber seine Kunst hat mehr Seiten als die, die zu seiner Popularität geführt haben. Nicht immer konnten ihm die Betrachter folgen; wurde aber eines seiner Werke mit Verwunderung oder mit bedenklichem Kopfschütteln aufgenommen, so wurde das nächste mit um so einhelligerem Verständnis und mit lächelnder Zufriedenheit begrüsst. Larsson hat die Volksgunst nicht dadurch gewonnen, dass er dem Geschmack des Publikums entgegenkam; aber mehr als einmal hat er das Publikum gezwungen, mit seinen Augen zu sehen.

Carl Larsson ist ein ganz konsequent persönlicher Künstler; er hat sich oft herausfordernd in Opposition zu allgemein anerkannten alten oder neuen Regeln gestellt und immer Ellbogenfreiheit für die Individualität gefordert. Er ist das Jünglingstemperament in der modernen Kunst Schwedens;

er repräsentiert das Lebensfrische, nach aussen Gekehrte des schwedischen Charakters; er ist der fröhliche Mut, aber auch das niemals rastende Suchen; er hat sich neue Gebiete und eine eigene Ausdrucksweise geschaffen. Seine Thätigkeit zeigt ein unermüdliches Vorwärtsgehen, von einem Standpunkt zu einem anderen. Er versucht Vieles und dennoch erscheint seine Produktion einheitlich, weil seine persönliche Eigenart Allem ihren Stempel aufdrückt, weil er die Wirklichkeit, die er zu der seinen macht, stets durch sein eigenes Temperament sieht und sie den Anforderungen seines eigenen Auges und seines eigenen Stilgefühls anpasst.

Seine Wirksamkeit bis zum heutigen Tage geht von der Witzblattzeichnung und der Weihnachtsbuchillustration bis zu Fresken mit vaterländischen Motiven und bis zu den intimen Interieurs aus seinem Heim in Dalekarlien. Seine Art der Entwicklung ist sowohl für sein eigenes geistiges Wachstum wie für die Epoche, der er angehört, sehr charakteristisch: sie führt durch das Naturstudium zur dekorativen Kunst, zur Kunst nicht nur für die Museen, sondern zu der allem Volk zur Freude in das Leben gestellten Kunst; sie führt durch das moderne Paris zum Schwedenland, durch Kosmopolitismus zur Heimatskunst und zur Einfachheit.

Larssons erstes Stadium ist die Zeit der Versuche, der Einfälle, der Gährung. Schon da tritt seine persönliche Eigenart deutlich hervor, und seine Ausgangspunkte sind in völliger Übereinstimmung mit seiner späteren Thätigkeit. Er ist ein Stockholmer Kind, am 28. Mai 1853 im ältesten Teile der Stadt geboren. Armer Leute Sohn, musste der Knabe sich frühzeitig selbst erhalten. Von seinem dreizehnten Jahre an war er ganz auf seine eigene Arbeit angewiesen; er retouchierte für einen Photographen und begann schon früh Illustrationen zu zeichnen. Wenn die Zeit es erlaubte, ging er in die Elementarschule der Akademie, wo er mit sechzehn Jahren eine Auszeichnung erhielt und später in die „Antike" und die „Modellklasse" hinaufrückte. Das Publikum lernte ihn als Zeichner in dem Witzblatt „Casper" kennen. In seinem achtzehnten Jahre trat er diese Stelle an, und er wurde allmählich ein gesuchter Illustrator für Zeitungen und Bücher. Die akademischen Studien mussten für ihn zurücktreten, die Brotarbeit war die Hauptsache. Er bewarb sich dreimal um die königliche Medaille mit den von der Akademie bestimmten Vorwürfen: 1874 die Aussetzung Moses', 1875 Gustaf Wasa, 1876 Sten Sture befreit die dänische Königin Christine aus dem Kloster Vadstena. Für dieses letzte Bild erhielt Larsson eine Medaille. Aber das Reisestipendium, das nach den Regeln der Akademie diese Auszeichnung begleiten sollte, wurde von Anderen in Anspruch genommen und fiel nie auf Larsson. Er reiste dennoch nach Paris — mit einer zusammenillustrierten Reisekasse und mit dem Vorsatz, nur zu malen und nichts als zu malen.


CARL LARSSON, DIE KLEINE SUZANNE

Es war damals eine starke Sturm- und Drangperiode in der Malerei. Altes und Neues kämpfte um die Macht, neue Gesichtspunkte machten sich geltend, neue Gedanken und Gefühle verlangten Platz in der Kunst, die solange von den Überbleibseln vergangener Epochen gelebt hatte. Für die schwedische Jugend, die sich fast vollzählig in Paris versammelte, nachdem sie sich von der Akademie daheim losgemacht, war es eine Zeit des Sonnenaufganges, der Begeisterung. Was man daheim oder in Düsseldorf oder in München gelernt hatte, musste über Bord geworfen werden; heraus aus dem Atelier hiess es, hinaus in die Natur, um die Wirklichkeit zu fassen und sie wieder in die Kunst zu bringen!



CARL LARSSON, DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS

Larsson gehörte zu den Ungeduldigen, zu Jenen, die vor Eifer glühten, sich auf ganz überraschende Stoffe zu stürzen und die Welt in Erstaunen zu setzen. Die erste Leinwand, die er aufspannte, war drei Meter hoch und stellte eine Szene aus der Sündflut mit Gestalten in doppelter Lebensgrösse vor.

Aber es wollte nicht vorwärtsgehen, die Schwierigkeiten erweckten Zweifel, die Arbeit ging nichts weniger als ruhig und normal von statten; die naturwissenschaftliche Unterlage war zu schwach, und wenn man nicht immer das Geld hat, um die Modelle zu bezahlen, so hilft weder Phantasie noch Ehrgeiz. Die kleinen Genrebilder, die er an den Kunstverein nach Hause schickte, liessen sich schwer verkaufen, und fanden wenig Beifall. Und so verbreitete sich im Heimatlande die Überzeugung, dass Carl Larsson eine Zukunft als Maler nicht habe. Das Beste, was er thun könnte, meinte man, sei sich mit dem bescheideneren Lose des Illustrators zu begnügen.

Selbst nahm er sich die Freiheit, ganz anderer Ansicht zu sein. „Mein Ziel ist, ein Maler zu werden und ein rechter Maler", heisst es in einem seiner Briefe, in denen er gegen sein hartes Schicksal und gegen die Akademie daheim raste, die ihm nicht über die ersten pekuniären Schwierigkeiten hinweghelfen wollte. 1878 bekam er wohl tausend Kronen, aber da reichte diese Summe nicht mehr hin für ihn, der solange auf Kredit hatte leben müssen und Schulden zu bezahlen hatte. Er musste noch im selben Jahre heimkehren, um wieder anzufangen, Geld zu verdienen. In den zwei folgenden Jahren kam die Chiffre C. L. auf einer Menge Zeichnungen in Büchern und Zeitschriften vor. Man nannte ihn den „schwedischen Doré", und er wurde nun eine populäre Persönlichkeit im Stockholmer Leben.

Im Herbst 1880 ist er wieder in Paris, diesesmal besser für die materiellen Forderungen des Lebens ausgerüstet, als in seiner ersten Prüfungs- und Versuchszeit in der Weltstadt. Freilich wollte es auch jetzt noch nicht mit den grossen bizarren Ölbildern glücken, und es blieb ihm kein anderer Ausweg, als mit dem Illustrieren fortzufahren. So entstanden in den nächsten Jahren die Zeichnungen zu den Erzählungen des Feldschers usw. Bis endlich eines schönen Tages die Sonne des Erfolges strahlend aufging und ein neues Blatt in Carl Larssons Geschichte begann. Dies geschah im Frühling 1883, als er die Medaille im „Salon" bekam.

Die Epoche, die damit abgeschlossen war, wird von grossen Anläufen, aber von Mangel an Gleichgewicht und Harmonie bezeichnet. Doch in diesen Jahren der Ansätze und des Misslingens ringt er sich zu Ruhe und Reife durch, und als der Erfolg kommt, steht er würdig da, ihn zu empfangen, und mit frischen Kräften weiterzuschreiten, jetzt im Sonnenschein und zufrieden mit dem Leben.


CARL LARSSON, ZEICHNUNG

Nicht eine nach Effekt haschende Phantasie, nicht eine Riesenleinwand führten diesen Erfolg herbei, sondern ein paar Aquarelle mit Motiven aus Grèze, dem kleinen Malerdörfchen südlich vom Fontainebleauer Wäldchen. Die Feinheit des Naturgefühls, sowie die Eleganz der Ausführung machen diese kleinen Ausschnitte aus der französischen Natur liebenswürdig anziehend. Sie wurden von dem schwedischen Mäzen Pontus Fürstenberg angekauft; der französische Staat kam mit seinem Anerbieten zu spät. Jetzt sind sie mit der ganzen Fürstenberg'schen Kunstsammlung in das Göteborger Museum übergegangen. Im Herbst desselben Jahres kaufte das National-Museum zwei andere Grèze-Motive, Aquarelle, die sich durch dieselbe anmutige Delikatesse der Behandlung, durch denselben hellen Sonnenglanz, durch ebenso fröhliche Farbenharmonie auszeichnen. Jetzt konnte Niemand mehr dem Illustrator koloristisches Gefühl absprechen. Er war als Maler anerkannt. Diese Aquarelle hatten nicht den Charakter kolorierter Zeichnungen; sie sind von Anfang an malerisch gesehen und können nicht ohne Farbe sein.

In dem idyllischen Grèze hatte er auch die Bekanntschaft der jungen Malerin Karin Bergöö gemacht, die später seine Frau wurde. Er malte sie im Brautkleide, im Garten stehend, in der Stille des Sommerwindes träumend — ein kleines Aquarell von ungekünstelter bezaubernder Poesie. Es war das erste in der Reihe der vielen Porträts der Seinen, die er im Lauf der Jahre ausführen sollte.

Nach einiger Zeit kam er in die Lage, seine Frau mit ihrer Erstgeborenen in den Armen malen zu können — „Ein Atelieridyll" hiess das liebenswürdige Bild —, und als diese Erstgeborene soweit


CARL LARSSON, ZEICHNUNG

war, dass sie auf einem Stuhl sitzen konnte, placierte er das lachende, zappelnde, lebensfrohe Ding in einen grossen Rokoko-Fauteuil, wo es von seiner Mutter festgehalten wurde, deren Kopf und Hände an dem Rahmenrand des Bildes sichtbar werden. Dieses hiess „die kleine Suzanne".

Neben den Aquarellen aus Grèze und den Familienbildern ist aus diesen Jahren sein bedeutendstes Illustrationswerk anzuführen: die 1884 erschienene Anna Maria Lenngren-Ausgabe. Mehrere der Aquarelle, die er für dieses Werk malte, sind kleine Meisterstücke der Eleganz und Spiritualität und zeigen ebensoviel Zeitcharakter wie persönliche Eigenart. Im folgenden Jahre 1885, als die Opponentenbewegung sich daheim entlud, zog er nach Stockholm und liess sich in der Södervorstadt nieder, in einem alten Holzhause mit einem grossen Garten und freier Aussicht auf das Wasser. Dort oben malte er das Aquarell „Keramik", das jetzt in der Luxembourg-Galerie in Paris ist; da malte er auch den schwedischen Winter und den Frühling im Garten mit dem stechenden, scharfen Sonnenschein über blühenden Obstbäumen und hell gekleideten Kindern. Er war jetzt bestrebt, das nordische Sonnenlicht und die Valeurs der nordischen Luft zu finden; und er war nun bald dort oben in der Södervorstadt, fern von dem regulierten, linierten, korrekten und fashionablen Stockholm, unter Felsen, alten Baracken und tollenden Kinderscharen ebenso zuhause, wie früher dort unten in dem sonnigen Grèze. Er war wieder daheim und schlug im Heimatlande Wurzel, wenn er auch eine Zeitlang noch fortfuhr, ein Nomadenleben zu führen. Dann, nach einem Jahre, zog er nach Göteborg, wo er Lehrer an der neugegründeten Malerschule des Museums wurde und wo er einige Schüler hatte, die ihm und der schwedischen Kunst Ehre machen. Dieser Aufenthalt in Göteborg war für Carl Larsson von der grössten Bedeutung, weil er nun Gelegenheit hatte, sich dem dekorativen Gebiet zuzuwenden. Denn Pontus Fürstenberg bestellte für seine Galerie drei grosse dekorative Gemälde, und bald treffen wir Larsson mit Familie wieder in Paris, mit den grossen



CARL LARSSON, IM BETTE



CARL LARSSON, KIND IM GARTEN, FARBIGE ZEICHNUNG

Bildern beschäftigt, die er — nicht damit zufrieden, nur mit dem Pinsel zu hantieren — mit Reliefskulpturen umgab.

Diese Bilder haben hauptsächlich als Studien ihre Bedeutung, als Vorboten Dessen, was kommen sollte, aber auch sie zeigen das für Larsson typische Suchen nach einer eigenen Ausdrucksweise, nach etwas Neuem, von allem andern Verschiedenen.

In diesen Jahren suchte er immer neue Erde. Seine Ausdrucksweise verrät Einflüsse von den Japanern, von Jules Chéret, mit dessen flotter Art zu zeichnen, seine eigene Art, den Pinsel zu führen, gewisse Berührungspunkte hat, endlich auch von der dekorativen Kunst des Rokoko. Seine Kunst war in dieser Epoche in offenbarem Wachstum begriffen und stand jetzt auf festerem Grund als in der Sturm- und Drangzeit. Während er die Fürstenberg'schen Gemälde ausführte, begannen seine Gedanken sich der Möglichkeit zuzuwenden, die Fresken im Nationalmuseum zu malen. Bei der ersten Skizzenkonkurrenz 1889 gewann er für seinen Entwurf den zweiten Preis. Aber ehe es mit den Museums-Fresken ernst wurde, prüfte Larsson seine Kräfte an einer anderen Aufgabe. Pontus Fürstenberg bestellte bei ihm eine Serie dekorativer Gemälde für eine Mädchenschule in Göteborg. Larsson schilderte darin das schwedische Weib von den ältesten Zeiten an. Er begann mit der robusten Frau des Steinzeitalters, dann folgte die Witwe des Vikinger mit ihren Kindern vor dem Hünengrab, die heilige Brigitta, eine adelige Hausmutter aus der Wasazeit, starr und streng mit der Bibel und dem Schlüsselbund, die junge Edeldame aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges, eine blaugelbe Fahne stickend und mit einem Erdglobus neben sich, die jungen Damen der Gustavianischen Zeit zum Clavecin und der Guitarre singend und als Schlussbild Friederike Bremer am Schreibtisch, die ganze Serie durch kleine Vignetten verbunden, die sich den grossen Bildern anmutig anschliessen. Es gab wohl keine andere Schule in den nordischen Ländern, die einen solchen künstlerischen Schmuck aufweisen konnte, wie diese Bilderserie. Eine bedeutungsvolle Anregung war damit gegeben.

Im selben Jahr 1891 errang Larsson den ersten Preis bei der neuausgeschriebenen Konkurrenz für die Fresken des Nationalmuseums. Nun füllten sich seine beiden grossen Ateliers mit Vorstudien und gewaltigen Kartons. Diese wurden ausgestellt, diskutiert und gebilligt und im Sommer 1896 führte er in vier Monaten die sechs grossen Gemälde al fresco auf der Mauer aus.



CARL LARSSON, FARBIGE BILDNISZEICHNUNG

Diese Bilderserie ist Carl Larssons grösstes Werk, sie ist auch sein kühnstes. Er geht hier von anderen Grundsätzen und von anderen Ansprüchen aus, als die, die das Publikum an Bilder zu stellen gewohnt war. Hier ist jeder Anspruch an Wirklichkeitsillusion aufgegeben, aber mit hartnäckiger Konsequenz wird an dem ersten Grundsatz der dekorativen Malerei festgehalten: dass die Wand, an der das Gemälde als Schmuck angebracht ist, als Wand wirke, als Fläche und dass folglich die Komposition wie die Farbengebung nicht realistisch, sondern stilisiert sei und eine abgewogene und konsequente Linien- und Farbenharmonie bilde. Hier wurde diese Forderung nicht nur an jedes Bild für sich gestellt, sondern auch an alle zusammen, als Ganzes gesehen. Larsson löste die Aufgabe nach seinem eigenen Kopf und in einem Stil, den er selbst erfunden hatte. Er ist nun in seiner dritten Epoche, in der die monumentale Malerei, und daneben, als Gegengewicht und Erholung, die intime Heim- und Familienschilderung dominiert. Er ging nun nach Stockholm zurück, aber er war jetzt auch Besitzer eines Häuschens in Dalekarlien, in dem Dörfchen Sundborn in der Nähe von Falun, geworden. Er begann dieses Heim nach seinem Sinne umzuschaffen und Motive aus seinem Sommerleben in der für ihn neuen Umgebung zu malen.

Larssons Ausdrucksweise war jetzt, in den neunziger Jahren, eine andere geworden als früher. Immer jedoch war er vor allem ein Linienkünstler. Er zieht gerne die Konturen in Schwarz mit festen, bestimmten, summarischen Linien, oft weich und fliessend, manchmal arabeskenartig, dekorative Wirkung anstrebend und trägt dann die Farben auf, ohne sich durch ein besonderes Nuancenstudium ablenken zu lassen. Und diese Ausdrucksform wendet er mit sicherer Hand sowohl in den monumentalen Fresken wie in den Staffeleibildern und den kleinen Lavierungen an. Er erstrebt dekorative Vereinfachung mit Konsequenz und Geschmack und mit immer grösserer Herrschaft über die Mittel; aber auch mit Lust an der Abwechslung, niemals von Doktrinen gebunden, nicht einmal von seinen eigenen, und immer voll Leben und Ideen, Einfällen und Überraschungen. Phantasie und Wirklichkeit herrschen Seite an Seite in seiner Kunst; zuweilen hat die eine die andere beiseite gedrängt, aber nur um dann ihrerseits wieder Platz machen zu müssen. Phantasiekunst auf Wirklichkeitsstudium gestützt, aber niemals davon gebunden.

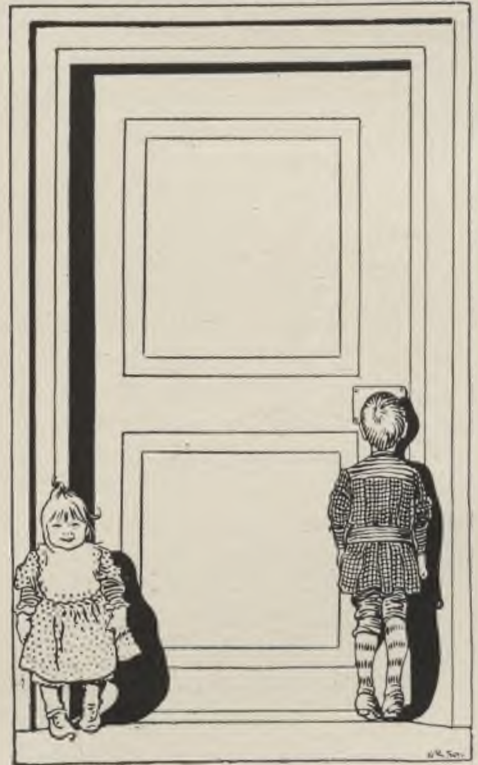


CARL LARSSON, BILDNIS STRINDBERGS, ZEICHNUNG

Larsson hat seine Familie zu malen angefangen, sobald er überhaupt eine Familie hatte — Karin im Brautkleid, Atelieridyll, kleine Suzanne; er zeichnet groteske Karikaturen der Kinder — man sehe die lustige Sammlung „Die Meinen" — und er malte sie und ihre Mutter, um sich von grossen schwierigen Aufgaben auszuruhen.

Seine Frau hat er vielleicht am allerinnigsten in jenem Feuerscheinmotiv gemalt, wo sie mit einem Kinde an der Brust träumerisch dasitzt (1893), und in dem kleinen ergreifenden, entzückenden Aquarell „Rekonvalescenz" (1899), das in ganz hellen Farben, fast in Weiss gehalten ist. Das Heranwachsen der Kinder konnte das schwedische Volk in einer Menge von Bildern verfolgen, bald humoristisch, bald ernst; und sein Heim in Sundborn hat man von allen Seiten zu sehen bekommen, von innen und von aussen, manchmal mit, manchmal ohne Einwohner.

Die Aquarellserie „Ein Heim" entstand in einer Regenperiode von sechs Wochen, als es unmöglich war, sich im Freien aufzuhalten und ohne anderen Zweck, als dass es hübsch sein konnte, diese Bilder in Zukunft als Familiendokumente, als Erinnerung an das Heranwachsen der Kinder zu haben. Sie wurde in einer einfachen Technik ausgeführt, ganz naiv und mit Vermeidung von Allem, was Virtuosität hiess — mit Tusche gezeichnet, auch mit dem Lineal, wo es nötig war, äusserst sorgfältig — und in drei, vier Farben koloriert, ganz einfach wie ein Bilderbuch für Kinder. Die Bilder blieben jedoch nicht lange in der Familie, sondern erschienen auf der Stockholmer Ausstellung 1897 und das Jahr darauf in Berlin und wurden vom Nationalmuseum angekauft. Im Stoffe schliesst sich an diese Serie die „Namenstagsgratulation" an, die einige der Kinder darstellt, wie sie in weissen Mänteln, mit langen Ranken von Seerosen geschmückt, in Seejungfern und Meermänner verkleidet, Mama am Morgen des Namenstages gratulieren. Zu der Serie der Familienbilder gehört auch die prächtige Schilderung des Krebsfanges — die Kinder, die mit nackten Beinen ins Wasser hinausplätschern, während sich Karin mit der Kaffeekanne am Strande beschäftigt, und im Vordergrunde unter den Birken der Tisch gedeckt ist, mit dem ungeheuren roten Krebsberg als schönstem Schmuck. Diese Komposition wurde als Karton gemalt, und dann von dem Verein „Die Freunde der Handarbeit" in Gobelinweberei ausgeführt und im Jahre 1900 in der Weltausstellung in Paris ausgestellt. Das war Freiluftmalerei, in Gobelin übertragen, eine Freude



CARL LARSSON, ZEICHNUNG

für Alle, die in allen Kunstarten Erneuerung wollen. Auch auf diesem Gebiet folgte Larsson wie früher in der monumentalen Malerei seinem eigenen Kopfe, suchte neue Ausdrucksformen, wies auf neue Möglichkeiten hin und regenerierte seine eigene Kunst.

Seine Bilder aus dem Familienleben hatten eine grosse Menge Bestellungen von Kinderporträts zur Folge; doch auch in den Porträts der Erwachsenen zeigt sich sein in den Jahren rastloser Produktion erworbenes und gesteigertes solides Können, seine sichere und leichte Hand, sein subjektiver Geschmack und seine Neigung zur Pikanterie, zur Stilisierung und zum Experimentieren. Das prächtige Porträt August Strindbergs (1899, Nationalmuseum) giebt ein gutes Beispiel für seine monumentale Art zu zeichnen; die darauf folgenden Porträts von Johanna Dyowad, Selma Lagerlöf und Anderen zeigen Larssons Gabe, in wenigen Zügen schön und vornehm zu charakterisieren. Eine Stilisierung, wie Larsson sie allein imstande ist, repräsentiert das Bild von Frau S. Thiel (1901 ausgestellt). Die junge geschmeidige Dame kommt in leichter, weicher, schwarzer Gewandung langsam herangeschritten, der Blick ist strahlend auf eine im Bilde nicht sichtbare Person gerichtet, der auch der Mund zulächelt. Und die Hände machen eine lustige augenblickliche Bewegung, die in unnachahmlicher Weise zum Rhythmus der Linien beiträgt.



CARL LARSSON, DER VATER DES KÜNSTLERS

In der Ausstellung des Künstlervereins im Jahre 1901 hatte dieses Bild das damals neueste Selbstporträt des Künstlers zum Gegenstück. Carl Larsson hat öfter als einmal gemalt, was er im Spiegel sah, wenn er hineinguckte. Meistens waren es kleine Aquarelle, bald stand und malte er, bald sass er mit einem der Kinder auf seinem Schoss, bald hielt er mit festem Griff eine der Kleinen auf seinem Kopfe fest. Das grosse Selbstporträt überraschte nicht nur durch seine sprühende fröhliche Laune, sondern auch durch das originelle Kolorit — Gelb in Gelb, der safrangelbe lange Morgenrock gegen einen Karton von gelbem Papier gesehen, der den Hintergrund bildet — und mehr noch durch die malerische Behandlung, die eine Breite und Saftigkeit hat, wie man sie nicht immer in Larssons Bildern findet.

In allen Werken Larssons — wie verschieden sie auch voneinander sein können, machen sich sein persönlicher Blick und seine persönliche Art geltend. Weitschwebende Phantasie und leichte Hand — eine gefährlich leichte Hand — hat er von Anfang an; eine knabenhaft spielende Einbildungskraft und Neigung zum Bizarren, zuweilen auch einen Zug zum Gekünstelten und Effektsuchenden. Der manchmal ein wenig oberflächliche und posierende, aber immer geistvolle und interessante Causeur hat es aber gelernt, seine Ansprüche an sich selbst zu steigern, auch noch etwas Anderes zu werden als ein Meister im kleinen Genre, und er wagte sich an die bedeutungsvollsten Aufgaben, die sich ihm boten.

Er ist kein Mann der tiefen Gedanken, er gehört als Künstler nicht zu den Grübelnden oder zu Jenen, die als Seher betrachtet werden; und als



CARL LARSSON, ZEICHNUNG

nordischer Künstler weder zu den still Wehmütigen, den lyrisch Träumenden noch zu den Herausfordernden, Gewaltsamen, Ärgerniserregenden. Er gehört zu Jenen, die das Lachen entschieden dem Sauertöpfschen vorziehen und den Sonnenschein dem noch so stimmungsvollen Nebelwetter. Und er gehört zu den ewig Jungen, die den Schwierigkeiten mit einem fröhlichen Liedchen auf den Leib rücken und sie mit leichtem Sinn überwinden. Er gehört zu den in Freude Schaffenden. Man fühlt vor seinen Werken, dass die Kunst die Lust und Wonne seiner Tage ist, sein Lebensinhalt und ein Lebensbedürfnis. Er hat seine fröhliche Laune unversehrt behalten, aber es fehlt ihm nicht an Gefühl für den Ernst des Lebens. Seine Kunst ist männlich, ohne herbe und abweisend zu sein. Er hat sich als stark im Detail gezeigt, aber dennoch nicht seine Eigenschaft als Improvisator aufgegeben. Dieses Letzte ist wohl noch immer das Wort, das den Charakter seiner Kunst am kürzesten und treffsichersten bezeichnet. Improvisator im kleinen, aber auch im grossen Stil, im Scherz, aber auch im tiefsten Ernst; ein Improvisator voll Leben, Humor und persönlichem Temperament. Carl Larsson ist nun ein gut Stück schon über die Fünfzig. Der Vagabund hat daheim Wurzel geschlagen. Er, der sich in Paris und dem französischen Malerdorf am wohlsten fühlte, unter kosmopolitischen Künstlern

in Kniehosen und Baretts, er hat sich jetzt in einem Kirchdörfchen Schwedens angesiedelt, in einem Teil von Dalekarlien, wo es weder malerische Nationaltrachten noch weite Aussichten über die blauen Berge giebt. Ohne je nach irgendeiner Art von Urschwedentum zu streben, oder es irgendwie zu unterstreichen, ist er einer unserer grössten modernen nationalen Künstler geworden.



CARL LARSSON, LANDSCHAFT



SCHLOSS PARETZ, VORDERSEITE

DAS SCHLOSS PARETZ

I

SEINE GESCHICHTE

VON

THEODOR FONTANE

Am 19. Juli werden es hundert Jahre, dass die volkstümlichste unter den preussischen Fürstinnen, dass Königin Luise, starb. Dieser Gedenktag wird voraussichtlich manche patriotische Kundgebung veranlassen. Wir wollen den Tag in unserer Art feiern, indem wir an einen märkischen Sommersitz erinnern, der der liebste Aufenthalt dieser, den Märkern fast zu einem Symbol gewordenen merkwürdigen und edlen Frau war, der heute, wo sich ein neuer bürgerlicher Stilwille Bestätigungen aus den Bau- und Wohnformen vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts schöpft, (wofür auch die hier mit abgebildeten passionierten Interieurstudien Heinrich Hübners ein Zeichen sind) nicht nur von einer feinen historischen Atmosphäre umgeben ist, sondern der auch, in all seiner puritanischen Anmut, in einer zarten und vorbildlichen Weise ästhetisch verklärt erscheint. Da sich nun aber, was das Allgemeine betrifft, nichts Liebenswürdigeres über Schloss Paretz sagen lässt als Das, was der liebevollste aller märkischen Wanderer, Theodor Fontane, vor dreissig Jahren schon darüber gesagt hat, so können wir nichts Besseres tun, als zuerst einige der Seiten abzudrucken, die in seinen bei J. G. Cotta erschienenen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" zu finden sind. D. Red.



SCHLOSS PARETZ, GARTENSEITE

Paretz ist alt-wendisch. Die Nachrichten sind sehr lückenhaft. Es gehörte ursprünglich zur Kirche von Ketzin, kam dann in den Besitz der Arnims und Dirikes, welch letztere es 1658 an die Familie Blumenthal veräusserten. Die Blumenthals, später freiherrlich und gräflich, sassen hier in drei Generationen, bis Oberstleutnant Hans August von Blumenthal es 1795 an den damaligen Kronprinzen, späteren König Friedrich Wilhelm III., verkaufte. Es entsprach ganz den gestellten Bedingungen und Wünschen.

Diese Wünsche gingen vor allem auf Stille, Abgeschiedenheit. Sehr bald nach seiner Vermählung hatte sich der Kronprinz Schloss Oranienburg zum Aufenthalt ausersehen, dessen landschaftlicher Charakter, beiläufig bemerkt, eine grosse Verwandtschaft mit dem von Paretz zeigt. Aber das Schloss daselbst — damals noch viel von der Pracht aufweisend, die ihm Kurfürst Friedrich III. gegeben hatte — war ihm viel zu gross und glänzend, und so kam ihm die Nachricht überaus erwünscht, dass das stille Paretz, das er zufällig aus seinen Kindertagen her kannte (Oberstleutnant von Blumenthal war damals Prinzen-Gouverneur gewesen), zu verkaufen sei. General von Bischofswerder, von dem benachbarten Marquardt aus, machte den Vermittler, das Geschäftliche wurde schnell erledigt, und unter des Hofmarschalls von Massow Aufsicht begann der Abbruch des alten Wohnhauses und der Aufbau des neuen Schlosses. Dieser erfolgte, nach einem Plane des Oberbaurats Gilly, in „ländlichem Stile". „Nur immer denken, dass Sie für einen armen Gutsherrn bauen" sagte der Kronprinz, dem im übrigen die Vollendung des Baues sehr am Herzen lag. Alles wurde denn auch dergestalt beschleunigt, dass der neue Gutsherr mit seiner Gemahlin schon im Jahre 1796 einige Tage in Paretz zubringen konnte. Um dieselbe Zeit waren Parkanlagen in Angriff genommen worden, und zwar durch den neu angestellten Hofgärtner David Garmatter, einen Erbpächtersohn der nahen Schweizerkolonie Neu-Töplitz, der seine Aufgabe mit ziemlichem Geschick löste, und Natur und Kunst vereinend, in den drei durch Landstrassen umschlossenen Parkanlagen eine



SCHLOSS PARETZ, BLICK VOM GARTENSAAL IN DEN PARK

bescheidene Nachahmung der Gärten von Klein-Trianon versuchte.

Wohl angebrachte Durchblicke liessen die landschaftliche Fernsicht über die üppigen Havelwiesen und Seen nach den bewaldeten Höhen von Phöben und Töplitz hin frei. An einer anderen Stelle schweifte der Blick nach dem romantisch gelegenen Ütz, bis weiter hinaus zu den Höhen von Potsdam. Von anderen Standpunkten aus blickte man über die sich schlängelnde Havel nach der Stadt Werder und dem Wildpark, und zur Rechten, tief in die flache Zauche hinein, bis an die Wälder des Klosters Lehnin. Dazu überraschten an geeigneten Punkten kleine bauliche Anlagen: Tempel und Pavillons, Moos- und Muschelgrotten. Auch die Dorfschmiede, an einer Durchsicht erbaut, täuschte durch eine gotische Fassade mit Spitzbogen-Fenstern. Ausserdem wurde ein Fasanerie-Wäldchen angelegt, und vor und hinter dem Landhause ein Bowlinggreen mit Blumenbuketts.

So war ein Sommerschloss gewonnen, anmutig, hell, geräumig; aber in allem übrigen von einer Ausschmückung, die heutzutage kaum noch den Ansprüchen eines Torf-Lords genügen würde. 1797 erfolgte die Renovierung der Kirche, drei Jahre später der Neubau des Dorfes, wobei zugleich festgesetzt wurde, dass die im Giebel jedes Hauses befindliche Stube jederzeit für die königliche Dienerschaft, ebenso ein auf jedem Gehöft erbauter Pferdestall für die herrschaftlichen Pferde reserviert bleiben müsse. Seit 1797 war der Kronprinz König.

In diesem also umgeschaffenen Paretz, das bei Freunden und Eingeweihten alsbald den schönen Namen „Schloss Still-im-Land" empfing, erblühten dem Königspaare Tage glücklichsten Familienlebens. Die Familie und die Stille waren der Zauber von Paretz.

Diesen Zauber empfand die Königin, die wir gewohnt sind uns neben dem einsilbigen Gemahl als das gesprächigere, den Zerstreuungen zugeneigtere Element zu denken, fast noch lebhafter als dieser. Sie selbst äusserte sich darüber: „Ich muss den Saiten meines Gemüts jeden Tag einige Stunden Ruhe gönnen, um sie gleichsam wieder aufzuziehen, damit sie den rechten Ton und Anklang behalten. Am besten gelingt mir dies in der Einsamkeit; aber nicht im Zimmer, sondern in den stillen Schatten der Natur. Unterlass ich das, so fühl ich mich verstimmt. O welch ein Segen liegt doch im abgeschlossenen Umgange mit uns selbst!"
. . . Im Sommer 1805 hielten sich der König und die Königin länger in Paretz auf als gewöhnlich. Wie in einem Vorgefühl kommender Stürme genossen sie das Glück, das dieser stille Hafen bot, noch einmal in vollen Zügen. Man blieb bis zum 15. Oktober, dem Geburtstage des nunmehr zehnjährigen Kronprinzen. Er empfing nach der Sitte



SCHLOSS PARETZ, BLICK DURCH DIE VORDEREN ZIMMER



SCHLOSS PARETZ, STUCKKAMIN MIT GEMALTER WANDFÜLLUNG

des königlichen Hauses den Degen und die Offiziers-Uniform, und trat in die Armee. Die Königin sprach ermahnende Worte. Dann schied sie von ihrem lieben Paretz, das sie nur noch einmal auf wenige Stunden wiedersehen sollte.

Im Spätsommer des nächsten Jahres (1806) standen bereits die grossen Wetter über Thron und Land; am 14. Oktober wurde das alte Preussen begraben; der folgende Tag war der Geburtstag des Kronprinzen — keinen unglücklicheren hat er erlebt. Der Hof ging nach Königsberg; erst im Jahre 1809 kehrte das durch Jahre der Prüfung gegangene Königspaar nach Berlin zurück.



SCHLOSS PARETZ, TREPPENHAUS

Der Winter verging, der schöne Frühling des Jahres 1810 kam; die Königin empfand eine tiefe Sehnsucht, ihr geliebtes Paretz wiederzusehen. Wir finden darüber folgendes: „Am 20. Mai fuhr sie allein mit ihrem Gemahl dorthin — es sollte nach Gottes Ratschluss das letztemal sein! Erinnerungsvoll begrüssten sie die alten, traulichen Stätten, die sie so oft in glücklichen Tagen mit Freud und Wonne gesehen; nicht trennen konnte und wollte sie sich von jener Anhöhe im Park, die das Rohrhaus trägt, und die an jenem Tage eine weite Fernsicht über den mit schwellenden Segeln und zahllosen Schwänen belebten Havelstrom mit seinen Buchten und Seen, sowie auf die im schönsten Maiengrün prangenden Wiesen und Äcker bot. Auf den Wunsch der Königin, den Wagen nicht an dem entfernter liegenden Schlosse, sondern hier an der Landstrasse besteigen zu dürfen, wodurch der Aufenthalt verlängert wurde, war das Gefährt beim Rohrhause angelangt. Die Königin schritt am Arm ihres Gemahls den kurzen Gang zu Füssen der Anhöhe hinab und durch die Parktür nach der Landstrasse.“ Das war am 20. Mai. Am 19. Juli starb sie......

Am 7. Juni 1840 war Friedrich Wilhelm III. aus dieser Zeitlichkeit geschieden; Paretz, samt den zwei angrenzenden Schatulle-Gütern Ütz und Falkenrehde, fiel dem Thronfolger, Friedrich Wilhelm IV., zu; 1862, nachdem auch dieser aus der Unruhe in die Ruhe gegangen war, kam der schöne, erinnerungsreiche Besitz an den jetzigen Kronprinzen.*

Die Glanztage von Paretz sind nicht wiedergekehrt und sie werden kaum wiederkehren. Es bedurfte des eigenartig scheuen Charakters Friedrich Wilhelms III., um diesen Platz über sich selbst zu erheben. Ein rechter „out of the way-place“, hindert ihn jetzt seine Abgeschiedenheit eben so sehr, wie ihn dieselbe einst zu ungeahnten Ehren führte. Was ihn jetzt noch hält, ist Pietät, Haustradition; — nur das Wohlwollen der „neuen Herrschaft“ ist ihm geblieben.

Das Wohlwollen gegen die Paretzer ist das alte geblieben. Aber Paretz selbst ist nicht mehr was es war. Kein Sehnsuchtspunkt mehr, nur noch ein Punkt für Erinnerung und stille Betrachtung.

* Von diesem ist er an den Prinzen Heinrich übergegangen, der jetzt noch der Besitzer des Schlosses ist. D. Red.

❦



PARETZ, DORFKIRCHE

II

SCHLOSS PARETZ ALS BAUDENKMAL

VON

HERMANN SCHMITZ

Das westlich von Potsdam im Havellande gelegene königliche Gut Paretz hat in jüngster Zeit grössere Beachtung unter den Freunden der Baukunst gefunden. Denn es hat sich in Paretz das seltene Beispiel einer nach dem Plane eines bedeutenden Architekten einheitlich erbauten Dorfanlage in Verbindung mit dem Gutshaus, den Amts- und den Wirtschaftsgebäuden erhalten. Der Erbauer ist David Gilly der Vater, der Bauherr Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere König Friedrich Wilhelm der Dritte.

Im Jahre 1795 kaufte der Kronprinz mit Unterstützung seines Vaters das Gut Paretz von dem Kammerherrn Graf von Blumenthal, in dessen Familie sich die ursprünglich wendische Besitzung seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts befunden hatte. Die reizende und für die Bewirtschaftung sehr geeignete Gegend bestimmte den Kronprinzen und seine Frau, sich hier anzusiedeln. Im Jahre 1796 wurde der alte Rittersitz niedergelegt und der Bau des neuen Gutshauses nach dem Plane des Oberbaurates Gilly begonnen. Bereits im Sommer 1797 konnte das kronprinzliche Paar von Oranienburg, das ihm seit seiner Vermählung 1794 als Sommersitz gedient hatte, nach Paretz übersiedeln. Das Amtshaus, die Kirche, die Wirtschafts- und Stallgebäude wurden gleichzeitig fertig. In den Jahren 1800—1803 wurde der Neubau des Dorfes ausgeführt.

Das Dorf Paretz erstreckt sich am Abhange

eines sanft gewellten Höhenzuges, der den Lauf der Havel in einiger Entfernung begleitet. Man erreicht den Ort von Ütz her auf einer mit hohen Ahornbäumen beschatteten Chaussee, die bis kurz vor den Ort von Weizen- und Haferfeldern eingefasst wird. Durch zwei viereckige, mit Rustikastreifen und Blendbögen verzierte Thorhäuschen betritt man die Dorfaue; den Dorfkrug mit seiner auf vier Holzsäulen ruhenden Vorhalle und die weiter zurückliegende in gotischem Stil erbaute Dorfschmiede lässt man zur Rechten und befindet sich alsbald vor den Schlossgebäuden zur Linken; gegenüber erblickt man die hinter Maulbeerbüschen halb versteckte Kirche und einen Teil des Parkes, der sich die abfallende Fläche des Hügels hinan zieht.

Der langgestreckte rechteckige Bau des Schlosses liegt zurückgezogen von der Landstrasse; auf den Seiten schieben sich rechtwinklig zu ihm zwei niedrigere gesonderte Flügelgebäude bis an die Strasse, der sogenannte Speisesaal und die Gärtnerwohnung. Der von diesen Bauten eingefasste Vorgarten ist an der Strasse durch ein niedriges Holzlattengitter abgeschlossen. Er bildet einen Rasenplatz (bowling-green), der mit kugelförmig geschorenen ausländischen Büschen bepflanzt ist. Die Fassade des Schlosses ist zweistöckig und sechzehn Fenster lang. Das Untergeschoss, das die Zimmer der königlichen Familie birgt, hat hohe rechteckige Fenster, das Obergeschoss mit den Logierstuben des Gefolges und der Dienerschaft hat halb so hohe viereckige Fenster. Der Mittelteil der übrigens ganz glatten Fassade ist leicht vorgeschoben und als Betonung der dahinterliegenden Eingangshalle ist er als einheitliche Gruppe zusammengefasst. Die Thüre in der Mitte wird von zwei schmalen Fenstern eingefasst, eine breite Plattform mit drei Stufen ist ihr vorgebreitet, eine steinerne Wandbank ist auf jeder Seite aufgestellt. Das flache Halbbogenfenster des Obergeschosses spannt seine Grundlinie über die Thür und die Seitenfenster aus und bindet diese für das Auge zusammen. Die flach vorgezogenen Mauerstreifen, die den ganzen Mittelteil begrenzen, begleiten mit einer Verdachung die Linie des Halbbogenfensters. Die beiden Zwickel sind mit eingetieften Rosetten gefüllt. Ein durchgehendes glattes Gesims schliesst die ganze Fläche oben ab. Darauf



SCHLOSS PARETZ, LOGIERZIMMER IM OBERGESCHOSS


SCHLOSS PARETZ, GESELLSCHAFTSZIMMER

setzt das flach geneigte Dach auf. Die architektonische Bedeutung des Mittelteiles wird noch durch die zwei links und rechts vom Aufgang gepflanzten pyramidenförmig geschnittenen Eichen gehoben. Jedes natürlich empfindende Auge wird von der vollendeten Klarheit dieser Fassade entzückt, der architektonisch Gebildete wird von der Sicherheit der Verhältnisse, von der Meisterschaft in der möglichsten Beschränkung der Kunstmittel sogar zur Bewunderung hingerissen. Man muss sich, um die ursprüngliche Wirkung zu empfinden, die gelbe Tönung der Putzflächen, den weissen Anstrich des Holzwerks an Thür und Fenstern und das tiefe Braunrot des Ziegeldaches in ihrem alten Zustande vorstellen*. Die Rückfront nach dem Garten zu ist in derselben Weise komponiert, nur erhält hier der Mittelteil durch reichere Stuckornamentik einen mehr heiteren Charakter.

* Die Schornsteine und die Deckung des Daches sind neu. Nur die Seitengebäude haben die richtige gelbe Putzfarbe.

Durch die Vorderthür tritt man in das rechteckige Vestibül, dessen Ecken abgeschrägt sind, und von dort in den großen Gartensaal. An diese Mittelachse setzen sich nach beiden Seiten die in gerader Flucht gebauten Zimmer an; links ist das Vorzimmer, das Schlafzimmer mit den Himmelbetten des kronprinzlichen Paares, Wohnzimmer, Gesellschaftszimmer, Arbeitszimmer usw. Die Ausstattung ist im wesentlichen die ursprüngliche geblieben. Bemerkenswert sind die in die abgeschrägten Ecken eingesetzten Kamine aus Stuckmarmor, die Füllungen darüber sind mit leichten Stuckreliefs verziert oder mit Grotesken im französischen Geschmack bemalt. Die gedruckten Papiertapeten ziehen sich entweder als schmale Borten mit Weinranken um die einheitlich bunt getönten Wände oder sie bedecken die Wandflächen ganz mit Blumenranken, wie das Spalier einer Laube verziert. Im Gartensaal erscheinen rechteckige Felder mit grossen exotischen „indianischen" Vögeln auf japanischen Blütenzweigen. Diese Tapeten sind, wie die im Gartensaal des Hauses

Machnow, aus Paris bezogen; die übrigen sind in Berliner Tapetenfabriken gedruckt. Leider ist es nicht gelungen, wie bei anderen verwandten Bauten, Akten über die Innenausstattung zu finden. Ein Teil der Wanddekorationen ist al fresco gemalt, wie die Lauben und die Supraporten mit Amoretten im Schlafzimmer, und die von Vögeln belebten Parklandschaften in dem Saal neben dem Gartensaal. Auch das Mobiliar rührt zum grossen Teil von der ersten Einrichtung her. Es sind hier einige Gartenstühle abgebildet, die mit den gespaltenen Stäben der Rücklehnen an japanische Rohrmöbel erinnern. Thüren und Korridore sind weiss gestrichen. Das geräumige Treppenhaus, das in den oberen Stock führt, liegt in der rechten Ecke des Baues; das weissgestrichene Lattengeländer ist musterhaft gezeichnet und gearbeitet. Der Eindruck des Ganzen ist luftig und heiter.

In dem Charakter des Schlosses sind auch die Wirtschaftsgebäude, die Stallungen und die Bauernhäuser erbaut. Als Vorbild für seine Anlage diente dem Kronprinzen das Gut Steinhöfel bei Fürstenwalde, das David Gilly kurz vorher für den Hofmarschall des Kronprinzen, Oberstleutnant von Massow, erbaut hatte. Dieser hochgebildete Offizier griff, wie bei der Einrichtung des Kronprinzenpalais 1793 so hier in Paretz, bei der Innenausstattung und bei der Anlage der Parkpflanzungen thätig ein. David Gilly hat eine treffliche Abhandlung verfasst: Über landwirtschaftliche Gebäude und Wirtschaftshöfe nach englischer und französischer Art nebst Vergleichung mit den in den mehresten der preussischen Provinzen üblichen Bauarten und Anlagen der Gebäude (1804 und 1805). Er sagt, man solle in jeder Beziehung beim Bau der Landhäuser von den natürlichen Bedingungen der Landschaft ausgehen und schliesst: „Möchte man, anstatt der nicht nur bei den Wohngebäuden, sondern selbst bei den Stallungen angebrachten, öfters den Wert des Landguts übersteigenden Steinmetzarbeiten an Säulen, reichen Gesimsen, Frontons und dergleichen, bloss Symmetrie und gute Verhältnisse in Absicht der Fenster und der Zwischenpfeiler, und einige mit dem Gedanken von Nutzen und Notwendigkeit zu vereinbarende Verzierungen, als ein weit vorspringendes, jedoch ohne viele Verkröpfungen gerade fortlaufendes, gut profiliertes Hauptgesims, Fenster-Verdachungen, da wo sie scheinbar nötig sein möchten, Sohlbänke unter den Fenstern, einige gequaderte Partien der Aussenseiten usw. wählen und an den Vers des Delille in seinem Gedicht über die Gärten denken: „N'allez pas ériger la ferme en palais“: so würden wir anstatt nach unreifen Mustern von griechischen, ägyptischen, chinesischen, gotischen Baustücken aufzuführender widriger Missgeburten von Gebäuden wohlgefällige und zugleich mit dem Charakter der Ökonomie und Solidität bezeichnete Landhäuser erhalten.“

Die Dorfkirche ist ebenfalls von Gilly 1797



HEINR. HÜBNER, SAAL MIT GEMALTEN WANDDEKORATIONEN IM SCHLOSS PARETZ



HEINR. HÜBNER, SAAL MIT HANDGEDRUCKTEN PARISER PAPIERTAPETEN IM SCHLOSS PARETZ

erbaut, einige Teile des mittelalterlichen Baus sind dabei verwertet. Das Geschick, mit dem hier durch Anwendung gotischer Formen eine malerische Wirkung erreicht ist, erscheint uns doppelt merkwürdig bei einem Künstler, der bei den Wohn- und Nutzgebäuden Sachlichkeit und Klarheit als erste Bedingung aufstellte.* Das Hervortreten der Gotik, das wir auch (weniger gelungen) an der Schmiede wahrnehmen, ist auf das Eingreifen des jungen Friedrich Gilly zurückzuführen, der neben dem Baukondukteur Rabe seinem Vater bei den Bauarbeiten in Paretz half. An einer Wand des Gartensaales hängt neben englischen Stichen ein Aquatintablatt des Künstlers, ein gotisches Gewölbe der Marienburg darstellend und auf dem Tisch des Theesalons liegt ein vollständiges Exemplar der für die Wiederentdeckung der Gotik wichtigen Aufnahmen der Marienburg, die Gilly 1794 verfertigt hatte; hier die Stiche in Abdrücken vor der Schrift, das Dedikationsexemplar für den Kronprinzen. Friedrich Gilly entwarf auch das sogenannte gotische Rohrhaus auf der Höhe des Parks, ein achteckiger Tempel aus Holz mit bunten Spitzbogenfenstern, außen mit Eichenborke, innen mit farbigem Strohmosaik bekleidet. Im Jahre 1899 musste das Haus abgebrochen werden, eine Zeichnung und ein Stich des Künstlers sind erhalten. Die Stelle ist noch sichtbar, hierauf bezieht sich der von Fontane wiedergegebene Bericht vom Abschied der Königin Luise im Mai 1810: „nicht trennen konnte und wollte sie sich von jener Höhe im Park, die das Rohrhaus trägt und die an jenem Tage eine weite Fernsicht über den mit schwellenden Segeln und zahllosen Schwänen belebten Havelstrom mit seinen Buchten und Seen, sowie auf die im schönsten Maiengrün prangenden Wiesen und Äcker bot.“ Die übrigen Sehenswürdigkeiten des Parks sind: der „Tempel“, eine halbversunkene Säulenreihe mit Erinnerungstafeln an des Königs Bruder, den jung verstorbenen Prinzen Ludwig und an die Königin Luise, das „japanische Theehäuschen“, die mit Feldsteinen aus-

* Fontane glaubt irrigerweise, die Kirche wäre aus dem Mittelalter und lobt sie daher, während er das Schloss, weil es in einer Zeit des sogenannten Verfalls gebaut ist, tadelt. „Die Kirche sticht sehr vorteilhaft von dem gegenüber gelegenen Schlossbau ab. Wieviel Anheimelndes in dieser gotischen Formenfülle, in diesem Reichtum von Details, und wie viel Erkältendes in dieser bloss durchfensterten Fläche (des Schlosses), die sich nirgends zu einem Ornament erhebt!“ Und beide Male derselbe Meister!



HEINRICH HÜBNER, SCHLAFZIMMER IM SCHLOSS PARETZ

gelegte „Grotte" im Hügel darunter, das gusseiserne Gittertor, die Stelle bezeichnend, wo die Kronprinzessin den Park kurz vor ihrem Tode verliess. Aus dem Gartensaal des Schlosses blickt man über einen Wiesengrund, der in der Breite des Schlossmittelbaues zwischen den geschlossenen Laubwänden der Ahorne, Platanen, Akazien und Kastanien bis an den Rand des Parks zieht, wo sich ein kleiner schilfumwachsener Teich ausbreitet. Erlen und Eichen in einzelnen Gruppen bilden den Ubergang von dem Park in das offene Wiesenland. In allem spürt man das Walten des Künstlers, der nicht die geringste Kleinigkeit bei dieser Anlage ausser acht liess. Über die Wiesen fort erblickt man die Havel, Segel ziehen langsam hinter den Weidenbüschen vorbei. Die Niederung dahinter ist mit Gehöften und Ziegeleien belebt. Nicht besser können wir den Charakter von Paretz und die Absicht des Baumeisters und des Bauherrn kennzeichnen, als mit den Worten, die Friedrich Gilly bei der Schilderung des Landsitzes Rincy bei Paris 1797 anwendet: „Das tätige Landleben gab den Hauptgesichtspunkt. Der reich ausgezierte Wohnsitz ist von freien Umpflanzungen umgeben, die mehr das Werk der Natur als der Kunst zu sein scheinen. Die Gartenkunst erscheint ohne allen Schmuck; ihre einfachen Anlagen sind mit ländlichen Situationen überall verbunden. Feld und Wald gehören zum Garten und ein malerischer Zusammenhang vereinigt sie zu einem Ganzen. So überschaut man die mannigfaltigste und freieste Abwechselung und zugleich die fleissigste Kultur. Die Äcker in dem Garten und umher sind durch die Geschäftigkeit der Landwirtschaft belebt; die Wiesen sieht man voll von Herden, die Waldungen und Wildparks sind in Schonungen geschlossen; in den Höfen und Wirtschaftsgebäuden ist alles beschäftigt. Dies ist der Charakter des Landsitzes, in dessen Mitte sich die fürstliche Wohnung erhebt, die in dem Ganzen nicht auffallend hervorsticht, oder durch ihr Äusseres zu sehr blendet, sondern vielleicht im Gegenteil die Wirkung der umgebenden Landschaft erhebt."

H. S.

❦

Unter den Werken der bildenden Kunst, die das Paretzer Schloss beherbergt, sind nur wenige Stücke, die heute ein rein künstlerisches Interesse noch zu erwecken vermögen. Im wesentlichen sieht man, wie Th. Fontane in seiner Schilderung schreibt, „englische Stiche in Nussbaum- und Ebenholzumrahmung, wie sie jeder von uns aus dem Hause der Grosseltern oder aus den Gast- und Logierstuben der Landedelleute kennt. Wenn diese Gaststuben gemeinhin neben der Rumpelkammer liegen, so sind sie auch in allem, was Kunst angeht, die Vorbereitung, die Etappe zu ihr. Ein junges Mädchen mit Kaninchen spielend, ein junges Mädchen mit einem Taubenkorb, die Grotte der Egeria, die Kaskade von Tivoli, so folgen die Blätter aufeinander, abwechselnd in Schwarz- und in Buntfarbendruck, und alle einer Lordship oder Royal Highness respectfully devoted.“

Zur Zeit, als Fontane dieses schrieb, dachte man nicht mehr und noch nicht wieder an Franz Krüger. Sonst hätte der märkische Wanderer einige Pferdebilder dieses Berliner Meisters, die auf der Abbildung Seite 508 sichtbar sind, sicher erwähnt. Auch ein paar farbige Zeichnungen des Engländers Rowlandson, die im oberen Stock hängen und wahrscheinlich durch irgend einen Gast mitgebracht worden sind, verdienen besonderen Hinweis. Es sind zwar nicht ausnahmsweis schöne Beispiele der merkwürdig lebendigen Illustratorenkunst des Hogarthnachfolgers, von dem Jan Veth hier im ersten Heft des siebenten Jahrganges des näheren berichtet hat, aber sie blicken in ihrer schneidigen Manieriertheit doch sehr charakteristisch aus der leblosen Sentimentalität der Bilderumgebung hervor. Das merkwürdigste Kunstwerk im Schloss Paretz ist aber zweifellos die Skulptur, die hier unten abgebildet worden ist. Sie ist aus den vierziger oder fünfziger Jahren, soll aus England stammen und ist etwas wie eine Karikatur fürstlicher Personen im Gespräch. Die Figur rechts soll angeblich den König Georg von Hannover darstellen. Dieser Gipsabguss ist rätselhaft. Es ist stellenweis eine fast daumierhafte Rücksichtslosigkeit karikaturhafter Übertreibung darin und eine nicht geringe plastische Darstellungskunst. Es wäre schon der Mühe wert, wenn ein im Sinne Theodor Fontanes Interessierter einmal versuchte, der Herkunft und den Schicksalen dieser Plastik nachzuspüren.

Das Wichtigste im Schloss Paretz werden dem Kunstfreund neben der Architektur und den charakteristischen Interieurstimmungen stets die originellen Papiertapeten und die Wandmalereien sein. Die gewerblich gewordene Romantik darin ist von grossem Reiz und es ist zudem Vieles darin, was entschieden gerade zum modernen Empfinden spricht. Es ist sehr bezeichnend, dass so unbedingt moderne Künstler wie Karl Walser und E. R. Weiss von diesen Dekorationen entzückt sind und dass sie sich in einer gewissen Weise mit ihren auf eine Erneuerung der dekorativen Malerei gerichteten Absichten unmittelbar auf diesen Stil der Wanddekoration beziehen. Ein wenig spricht bei all diesem Interesse für Paretz und seine bürgerkönigliche Landhauskultur sicher auch die Mode mit; aber daneben geht eine tiefere Empfindung einher, die sich aus dem anmutig Historischen lebendige Fortschrittsideen für das Leben von Morgen zu gewinnen weiss.

Karl Scheffler.



EINE PLASTIK AUS DEM SCHLOSS PARETZ



WALTER LEISTIKOW, ZEICHNUNG

LEISTIKOW ALS KUNSTKRITIKER

VON

RICHARD WILDE



Es war im Jahre 1895 an einem Novemberabend. Ich kam aus der Urania nach Hause und fand an meinem Tische einen Bekannten. Einen blutjungen Burschen, noch jünger, als ich, der damals im Anfang der Zwanziger stand.

Er hätte mir „etwas Wichtiges" mitzuteilen, aber erst sollte ich ruhig Abendbrot essen. Natürlich tat ich das nicht, denn so wichtig das Essen auch ist, „etwas Wichtiges" ist sicher noch wichtiger. Ich nötigte also meinen Bekannten, und er liess sich nicht lange nötigen — ihm brannte seine Neuigkeit ja selbst auf der Zunge. Allein, er sprach kein Wort, setzte nur ein ungemein verschmitztes Lächeln auf, versenkte die Rechte in seine linke Brusttasche und holte ein paar Blatt Papier heraus, die er mit triumphierender Miene vor mich hinlegte.

Leere Blätter. Nur oben, auf dem ersten, stand in grossen, fetten Lettern: „Berliner Kunst- und Theater-Zeitung", und darunter — nicht ganz so protzig, aber immer noch lesbar genug: „Redigiert von Richard Wilde". Ausserdem gab es noch zwei, drei Kapitelüberschriften: „Aus Berlins Kunstsälen" und ähnliches.

Ich war sehr sprachlos. Zunächst. Dann wurde ich umso gesprächiger und sprudelte Fragen über Fragen. Mein erster Eindruck war selbstverständlich dieses „Redigiert von Richard Wilde", gewesen, das mich mit unbändigem Stolz erfüllte und meinem Ehrgeiz schmeichelte. Ausserdem wollte ich aber das Wie, Wo und Warum wissen.

Ich erfuhr alles. Mein Jüngling, der Sohn eines kleinen Zeitungsverlegers in einem Vororte, hatte plötzlich — wie das so kommt — eine Idee aufgegriffen, die sein Vater einmal vor Jahren gehabt hatte. Die Idee der „Berliner Kunst- und Theater-Zeitung". Intelligent war der Knabe, also sicherte er sich einen Geldmann. Denn bei ihm und bei mir war damals Geld das wenigste. Den Mammonisten hatte er in der Person eines ebenso braven, wie durch Bildung nicht belasteten Mannes gefunden, der sich des Besitzes einer nicht unbedeutenden Druckerei erfreute. Dieser Herr schwur ihm Gefolgschaft. Einst nämlich hatte er mit der Jugend gute Erfahrungen gemacht: da waren zwei flaumbärtige Knaben zu ihm gekommen und hatten ihm die Begründung einer Sportzeitung angetragen. Er war darauf eingegangen, und das Blatt hatte fabelhaft reüssiert.

Also, der Kapitalist hatte Vertrauen. Warum sollte ich's da nicht haben, zumal die Sache mich nichts weiter kostete, als meine Arbeitskraft. Am nächsten Tage schon erschien ich mit meinem Bekannten in der Druckerei, und der Vertrag kam zustande.

Ich wollte etwas wirklich Gediegenes bieten, und so besuchte ich alle gerade in Berlin lebenden Schriftsteller von Ruf und lud sie ein, mich mit Beiträgen zu erfreuen. Ich schickte Briefe in alle Welt und an alle Welt; ich liess schöne Briefbogen und Kuverts drucken, und ich liess die unterschiedlichsten Gummistempel anfertigen. Auf einen von ihnen war ich besonders stolz. Er lautete: „Berliner Kunst- und Theaterzeitung. Der Chef-

Es ist ein Jahr, seit Walter Leistikow uns, allzufrüh, gestorben ist. Die hier abgedruckten Erinnerungsblätter sind besonders geeignet, seine menschliche und künstlerische Art dem Gedächtnis frisch und lebendig wieder einmal vor Augen zu führen. D. Red.

redakteur". Wenn man eben so dreiundzwanzig Jahre alt ist . . .

Dann ging ich daran, mir einen Stab ständiger Mitarbeiter zu sichern. Die Berliner Bühnen hatte ich mir selbst vorbehalten; für Petersburger Theaterbriefe verpflichtete ich Elsa von Schabelsky, die mir über das Theater in der Zarenstadt von — der deutschen Reichshauptstadt aus schreiben wollte. In Paris, in London, Rom, Wien, in Frankfurt am Main, Köln, Hamburg usw. wurden Korrespondenten angestellt.

Das alles ging natürlich „im Jelde". Und wenn ich zu unserem Drucker kam, der, je weiter meine Tätigkeit vorschritt, um so weniger liebenswürdig wurde, dann führte er mich vor den grossen Arnheim, holte ein schmales Leinwandbeutelchen heraus, mit dem er mir vor dem Gesicht herumfuchtelte, und sagte vorwurfsvollen Blickes in unverfälschtem Berlinerisch: „Nu ha' ick schon wieder hundert Mark für de Kunstzeitung rinjestochen!"

Max Marschalk hatte mir zugesagt, die „Musikalische Woche" zu schreiben — seiner Empfehlung verdankte ich es, dass Walter Leistikow sich bereit fand, die Rubrik „Aus Berlins Kunstsälen" zu versorgen.

Alle Beiträge gingen pünktlich ein. Ich redigierte, schnitt, klebte, schrieb, las Korrekturen, überwachte das Umbrechen, bis mir der Kopf schwirrte. Aber ich hatte die erfreuliche Gewissheit, dass wir mit unserer ersten Nummer Ehre einlegen würden. Auch jetzt, nach vierzehn Jahren, wo ich sie wieder durchblättere und ihr mit kühler Objektivität gegenüberstehe, muss ich bekennen, dass sie recht anständig gemacht war und wirklich vor kritischen Augen hätte bestehen können . . .

So standen die Dinge — Jahrgang I, Nr. 1 sollte versandt werden. Da teilt mir der Drucker telephonisch mit, er habe die Leistungsfähigkeit seiner Offizin überschätzt, und der Buchbinder könne auch nicht die tausend Propagandahefte rechtzeitig binden — und überhaupt . . . Ich werfe mich in die Elektrische, die damals noch Pferdebahn war, rase die drei Treppen zu der Druckerei hinauf, dringe mit Berserkerwut in das Privatkontor ein und stelle den widerspenstigen Geldmann zur Rede. Und er redet. Redet viel und falsch — die verwechselten Dative und Akkusative schwirren nur so. Und schliesslich, als ein Wort das andere gibt, bin ich um alle stolzen Hoffnungen, um meinen Millionärtraum betrogen: Unser Vertrag ist „aufgrund gütlichen Übereinkommens" gelöst — die „Berliner Kunst- und Theatereitung" hat aufgehört zu existieren, noch ehe sie existiert hat . . .

Schade drum! Aber aus dem einzigen überhaupt vorhandenen Exemplar, das sich als teueres Andenken in meinem Besitz befindet, sei etwas der Vergessenheit entrissen: der kunstkritische Beitrag Walter Leistikows, des zu früh von uns Genommenen. So wenig interessant vielleicht die Geschichte meiner famosen Zeitungsgründung ist, so sehr darf jedenfalls Das, was einer unserer besten Künstler über seine Kollegen zu sagen wusste, Aufmerksamkeit und Interesse beanspruchen. Ein feines, tiefes Verständnis, ein inniges Durchdringen der Materie spricht sich darin aus, und das Stilgefühl, das Leistikows Werke adelt, ist auch Dem aufgeprägt, was er schrieb. Und nun mag Walter Leistikow selbst sprechen. Sprechen über Menzel und Thoma, über Kritik, Publikum und Jury.



WALTER LEISTIKOW, ZEICHNUNG



WALTER LEISTIKOW, ZEICHNUNG

Es giebt Leute, die Andreas Achenbach für einen Künstler allerersten Ranges halten – es giebt ebenso Leute, die da sagen, der alte Julius Schrader sei ein Historienmaler grossen Stils, ein Porträtist, der die glänzendsten und schätzenswertesten Eigenschaften besässe – – –

Allen Diesen – und den beiden genannten Künstlern in erster Reihe – hat die Akademie der Künste einen schlechten Dienst erwiesen – scheint mir – dadurch, dass sie in ihren Räumen Unter den Linden eine Sonderausstellung von Werken dieser achtzigjährigen Herren veranstaltete, denen als dritter Achtzigjähriger der grosse Menzel beigesellt wurde. Dieser gewaltige Klotz, dieser Riese der Energie erdrückt mit seiner Wucht die Andern so vollständig, dass kaum mehr etwas übrigbleibt. Man durchwandert die Räume gebannt und gefesselt von dieser einen Kraft – was noch danebenhängt, kann nicht dagegen auf. – – Aber selbst äusserlich genommen, ertötet Menzel seine Umgebung durch die numerische Stärke.

Fast alles wird den Besuchern bekannt sein. Aber wer könnte sich losmachen von dem ewig lebendigen Reiz, den diese Werke wieder und wieder ausüben, der nur zu wachsen, sich zu vertiefen, sich zu verinnerlichen scheint.

Das Eisenwalzwerk – das „Hohelied der Arbeit" könnte man es nennen — wirkt durch die Schlichtheit, die Einfachheit – die Natur, wenn man will – wie ein gewaltiges Symbol der Arbeit selber. Menzel hat hier mit seiner geraden naturalistischen Kunst einen Eindruck erzwungen, wie er intensiver, schärfer, konzentrischer durch keine allegorische Darstellung hätte erreicht werden können. Ganz ausserordentlich ist die Lebendigkeit aller Bewegungen, das Spielen des Lichtes, das Gewühl und Durcheinander der Maschinenteile – und doch über all Dem die selbstverständliche Einheit, die Ruhe, das sichere Unterordnen unter die eine grosse, beabsichtigte Wirkung.

In der Tafelrunde zeigt sich Menzel vor allem als der geistreiche, witzige Menschenbeobachter, dessen hellem, scharfem Auge, dessen durchdringendem Verstande kein Fältchen verborgen bleibt in der Seele seiner Versuchsobjekte – er arbeitet mit wissenschaftlicher Ruhe, ein Psycholog von unfehlbarer Sicherheit.

Und nun das Flötenkonzert! Wie wundervoll hat er dort das Milieu getroffen. In der Umgebung, in der Stimmung gleich packend. Vor diesem Bilde ist man in dem Bannkreise des grossen Königs. Es geht eine feierliche Wirkung davon aus. Solange wir auch das Bild kennen, immer imponiert es durch die spielende Beherrschung aller der malerischen Schwierigkeiten. Noch hat nach ihm kein Anderer künstliches Licht so gemalt. Und wie diskret, wie vornehm ist hier Menzel!

Diese Bilder – ebenso die gewaltige Krönung zu

Königsberg – haben bleibenden Wert; sie sind ein herrliches Denkmal der Kunst unserer Zeit für kommende Geschlechter. Hier haben wir Kunst und speziell Berliner Kunst – was unserm Lokalpatriotismus zugutekommt –, die jeden Vergleich mit dem Besten, was geschaffen wurde, aushält.

Mir scheint es müssig und durchaus unnötig, herumzukritteln, Kleinigkeiten herauszerren zu wollen — so oft hört man ja sagen: Nun ja, er ist wohl ein gewaltiger Kerl, aber es fehlt ihm doch etwas – die Grazie – Frauen kann er nicht malen!

Aber an diesen Bildern und an so vielen anderen muss man sehen, dass er es kann. Diese Bilder sind nicht nur gekonnt – verblüffend gekonnt – nein, sie sind vollendet bis zum Letzten. Und dann die kleineren Sachen, die Gouache und Zeichnungen! Diese wundervollen Zeichnungen in dieser verblüffenden Technik, die nie ein Anderer so verstanden hat, wie er. Wie weiss er dem langweiligen, harten Material, dem Bleistift, Leben einzuhauchen! Unter seinen Händen wird es zum liebenswürdigsten Dinge von der Welt.

Von Menzel, diesem grossen Könner, zu Hans Thoma, dem grossen Nichtkönner! Bei Gurlitt in der Leipzigerstrasse ist zurzeit eine grosse Anzahl Bilder und Steindrucke des berühmten Frankfurter Einsiedlers zu sehen. Auch hiervon ist das Meiste schon früher in Berlin gezeigt worden, aber doch ist es ein dankenswertes und interessantes Unternehmen, Thoma so gesammelt vorzuführen. Mir scheint es immer und in jedem Fall lehrreich, eine Menge Bilder eines Künstlers gesammelt vorzuführen. Man kann so mancherlei sehen, vieles besser beobachten oder verstehen, was in dem zersplitterten Herumhängen zwischen anderem kaum oder sehr viel schwieriger zu beobachten ist.

Gerhart Hauptmann sagte mir einmal, für ihn existiere die Literatur kaum – die Bibel ausgenommen und die Märchen; Das, woran er lerne, wovon er die tiefsten Eindrücke mit nach Hause nehme, das sei die bildende Kunst, die Malerei im speziellen. Um nicht missverstanden zu werden: wir sprechen von Kunsteindrücken; dass Hauptmann stets in erster Linie auf die Natur und von der Natur ausgeht, ist bei ihm ja selbstverständlich.

Umgekehrt verhält es sich mit Thoma; für ihn scheint nicht die Malerei, sondern in erster Linie die Literatur dazusein. Aber was dem Einen recht ist, ist dem Andern noch lange nicht billig. Hauptmann ist ein enormer Techniker, der sein Handwerk bis in die Fingerspitzen kennt – Thoma ist es durchaus nicht. Darum haben wir es bei ihm fast immer mit einem Missverhältnis des Wollens und Könnens zu tun. Ein Missverhältnis, das doch auf die Dauer recht fatal werden kann. Malerei will eben gemalt, nicht bloss erdacht sein. Das, was bei Thoma aber zuerst ins Auge fällt und beschäftigt, das ist das Literarische an seinen Arbeiten. Deshalb haben es auch die Herren Literaten so leicht, über Thoma zu schreiben. Ich denke, im allgemeinen ist man heute geneigt, Thoma ein wenig zu überschätzen. Die Mängel der Technik, die vielfachen und groben Verzeichnungen, das harte und oft unangenehme Kolorit will ich alles noch hinnehmen – aber oft verletzt er mich durch seine Geschmacklosigkeiten. Ein Bild, wie die hier ausgestellte „Eva" ist nicht nur unschön – es ist in hohem Masse geschmacklos. Von einem Maler verlange ich aber vor allen Dingen Geschmack, sonst soll er mir mit seinen Werken vom Halse bleiben. Wie unangenehm, wie abscheulich ist alles an diesem Bilde! Wie hässlich die Figur, wie unerträglich die Stellung – wie peinlich und unästhetisch die Bewegung des Armes, mit dem sie ihr Haar hält! Und dann die Farbe! In all diesen unangenehmen, schmutzigen Tönen das siegellackfarbige Maul der Schlange – einfach abscheulich! Von solchen Sachen wimmelt es auf Thomas Bildern. Da ist z. B. eine Landschaft mit einem Ährenfeld – ich weiss wohl, dies Bild wird von Vielen für eine Perle gehalten – ich finde es miserabel. Trüb, schwer im Kolorit, unbeholfen, ängstlich in der Ausführung und so kleinlich!

Aber etwas hat Thoma, und dies fühlt man in allen Sachen – ein feinfühliger, feinsinniger Mensch steckt dahinter. Ein Mensch von einer so schlichten, selbstverständlichen Gemütstiefe, von einem so anspruchslosen, warmherzigen Empfindungsvermögen, wie es wenige gibt. Dies und dies allein ist es, was den Bildern Thomas Wert verleiht und dauernden Wert. Wie gesagt, man kann nur immer dabei bedauern, dass so viel Äusserliches diesen Eindruck beeinträchtigt. Das beste seiner hiesigen Bilder scheint mir der „Kinderreigen". Dort kann man gerne über einige Unvollkommenheiten der Zeichnung und der Modellierung die Augen zudrücken – dort wird man reich entschädigt durch die warme Gemütstiefe, mit der er das Motiv erfasst und zu fast monumentaler Gestaltung gebracht hat. Tief empfunden und vornehm ist auch „Die Lautenspielerin", beide Blätter in gleicher Weise – das Ölbild und der Steindruck. Thoma ist, wie er ist, ein ganzer Mensch – eine Persönlichkeit.

Wie verstimmend wirkt dagegen Volz bei Schulte, der mit seinem viel grösseren Geschick, seiner viel grösseren koloristischen Begabung sich begnügt, halb Thoma, halb Böcklin nachzuschaffen. Die Kritik sollte hier scharfe Augen haben – fest aufmerken, das Wahre vom Falschen scheiden. Aber leider: damit sieht es böse aus hier bei uns! Was soll man sagen, wenn in einer der bekanntesten und gelesensten hiesigen Tageszeitungen der Herr Kunstrezensent einen ebenfalls bei Schulte ausgestellten Münchener, dessen Namen ich schonend unterdrücke, in eine Parallele mit A. Harrison bringt – nur deshalb, weil dieser Münchener ein paar nackte Figuren mühsam hingestrichelt hat, über die durchs grüne Laub dotterfarbige Flecke als Licht fallen. Bei diesen elenden Schmarren wird der betreffende Herr

an die wundervollen naturfrischen Aktstudien Harrisons erinnert. „Herr, vergieb ihm!"

Man könnte darüber lachen, indessen hat die Sache doch auch ihre sehr ernsthaften Seiten. Hier in Berlin ist es mit der Entwicklung der modernen Kunst sowieso sehr betrüblich — das wissen wir Alle. Selbstverständlich tragen die Schuld in erster Reihe die Künstler.

Warum malen sie nicht besser! — Ein grosses Sündenregister aber hat auch die liebe Kritik! — Die Kritik kann ja soviel, so unendlich viel Gutes schaffen! Aber ein wenig Verständnis gehört natürlich auch zur Sache! Das Mit- und Rumreden allein macht es nicht! Unser Publikum hier ist gänzlich unerzogen — schön! Aber das ist es anderswo auch. Ich kann nicht sehen, dass da grosse Unterschiede sind in München, in Paris oder sonst irgendwo. Aber, die Künstler selbst müssen erzogen werden; da kann die gute Kritik viel tun!

Eine wundervolle Illustration dazu scheint mir eine Petition an den Minister Bosse*, die augenblicklich unter den Künstlern zirkuliert. In diesem erheiternden — erheiternd, wenn es nicht einen so trüben Nachgeschmack hätte — Schriftstück werden dem Minister Reformvorschläge unterbreitet, die darauf hinauslaufen, bei den grossen Berliner Kunstausstellungen die Jury abzuschaffen oder wenigstens allen Mitgliedern des Vereins Berliner Künstler Juryfreiheit zu gewähren. Denn, meinen diese Bescheidenen, der Staat könne keine Eliteausstellungen bezwecken, sondern als Vater seiner Unterthanen müsse er Allen Raum gewähren, die es an redlichem Streben nicht fehlen lassen. Du lieber Gott, dass Ungerechtigkeiten und Dummheiten bei jeder Jury vorkommen, wissen wir. Der einzige unverzeihliche Fehler aber, den eine Jury begehen kann, ist der der Milde. Damit ist von vornherein der Mittelmässigkeit, der Bequemlichkeit Thür und Thor geöffnet. Nein, uns thut eine strenge Jury not. Eine strenge, aber verständige Jury. Hier liegt die Schwierigkeit. Der Verein Berliner Künstler, der in seinem Durchschnitt doch kaum das allerbescheidenste Mass von Künstlerschaft vertritt, ist natürlich nicht gewillt, höheren Interessen zu dienen, sich selber das Leben sauer zu machen. Deshalb wählt er zu Juroren mit Vorliebe Leute, deren Anschauung und Können eben auf dieser breiten Durchschnittstüchtigkeit beruhen. Aber mit diesem Durchschnittsmass noch nicht zufrieden sein — das heisst wahrlich allzu bescheiden!

Wir können leider keine Besserung unserer Kunstverhältnisse hier in Berlin erwarten, solange Künstler selbst in derartigen gefährlichen Bestrebungen ihr Heil sehen."

* Der damalige Kultusminister.



WALTER LEISTIKOW, KÄHNE. ZEICHNUNG



CHRONIK



Hermann Uhde-Bernays schreibt uns: Im Dezemberheft dieser Zeitschrift hat Erich Hancke die Lithographien, die Eugène Delacroix zu der Stapferschen Übersetzung des Faust geschaffen hat und die Goethes besonderes Interesse erregten, in einem mit Bilderbeispielen versehenen Aufsatz besprochen. Der Literarhistoriker, der mit Aufmerksamkeit bis zu S. 140 vorgedrungen ist, wird auf dieser Seite mit Erstaunen aufblicken, wenn er zum Nachweis für die Bekanntschaft Goethes mit jenen Lithographien nicht mehr erfährt als die Wiederholung einer Stelle aus Eckermanns Gesprächen; und es scheint gar aus Hanckes Worten: „Ein Freund hatte ihm (Goethe) zwei der besten (Illustrationen) aus Paris mitgebracht" die Meinung zu sprechen, als ob Goethe nur diese beiden Blätter gekannt hätte. Goethe hat aber mit grosser Begeisterung das gesamte Werk aufgenommen und es in einer seiner innerlichsten Kritiken besprochen, deren Gehalt unendlich hoch über jenen Äusserungen zu Eckermann steht. Diese Besprechung „Faust, tragédie de Mr. de Goethe, traduite en francais par Mr. Stapfer, ornée de XVII dessins par Mr. Delacroix" findet sich nun allerdings nicht unter den Schriften und Aufsätzen zur Kunst, sondern sie ist aufgenommen unter die Rezensionen und Aufsätze zur auswärtigen Literatur (Nr. 184). Sie erschien zuerst im 2. Heft des 6. Bandes (Jahrg. 1828, S. 387 ff.) von Kunst und Altertum, begleitet von „Äusserungen eines Kunstfreundes" ebenfalls über die Delacroixschen Zeichnungen. Das für den gegebenen Fall Wichtige ist, dass am Schlusse des kleinen Artikels, den nachzulesen man nicht versäumen möge, Goethe ausdrücklich auf die Merkwürdigkeit hinweist, dass das Natürliche, was dem Text durch die Übersetzung genommen wurde, erst durch den Künstler diesem wiedergegeben sei: „Dabei ist Eins besonders merkwürdig, dass ein bildender Künstler sich mit dieser Produktion in ihrem ersten Sinne dergestalt befreundet, dass er alles ursprünglich Düstere in ihr ebenso aufgefasst und einen unruhig strebenden Helden mit gleicher Unruhe des Griffels begleitet hat. Herr Delacroix . . . scheint hier in einem wunderlichen Erzeugnis zwischen Himmel und Erde, Möglichem und Unmöglichem, Rohestem und Zartestem und zwischen welchen Gegensätzen noch weiter Phantasie ihr verwegenes Spiel treiben mag, sich heimatlich gefühlt und wie in dem Seinigen ergangen zu haben. Dadurch wird jener Prachtglanz wieder gedämpft, der Geist von

klaren Buchstaben in eine düstere Welt geführt und die uralte Empfindung einer märchenhaften Erzählung wieder aufgeregt."

Aber auch sonst hat Goethe an der Arbeit von Delacroix einen Anteil genommen, der ganz erstaunlich ist, und der den Achtundsiebzigjährigen auf der Höhe einer vorurteilslosen Kunstbetrachtung zeigt. Wir haben das Recht, alle diese Äusserungen mit grösserem Gewicht als dies bisher geschah, für Goethes Verhältnis zu den Wandlungen des künstlerischen Geschmacks zwischen 1810 und 1830 in Anspruch zu nehmen. Ja, sie scheinen in Worten die freie Art zu wiederholen, die lange vorher die Zeichnungen des Erdgeistes, des Waldes und der Höhle und der Macbethschen Hexen auszudrücken versuchten. Schon die ersten Blätter wurden erwähnt in der mit dem Titel „Mythologie, Hexerei, Feerei" aus der französischen Zeitschrift Globe übersetzten Betrachtung (Kunst und Altertum, VI. Band, 1. Heft 1827, S. 59), der eine Bemerkung des Übersetzers beigegeben war. Hier wird Delacroix genannt: „eben der Mann, sich in den Faust zu versenken und wahrscheinlich Bilder hervorzubringen, an die Niemand hätte denken können," und dem Werk wird freudig entgegengesehen: „Wir haben ein wundersames in jenes paradoxe Gedicht harmonisch eingreifendes Kunstwerk nächstens zu erwarten." Und ähnlich schreibt Goethe an Reinhard (2. März 1827): „Wir erwarten die neue Ausgabe des Faust mit Lithographien von Delacroix, davon einige wundersame Probestücke auf uns gekommen sind; und so wirkt unser alter Sauerteig immer auf neues Backwerk, das wir uns denn wohl mögen gefallen lassen." Sämtlicher Illustratoren, Cornelius, Retzsch, Delacroix, Nauweck, Näke, Schnorr wird gedacht in einer kleinen Anzeige, die im gleichen Heft mit dem ersterwähnten Aufsatz in „Kunst und Altertum" erschien (jetzt im Anhang der Schriften zur Kunst).


CARL LARSSON, ZEICHNUNG

Ich wende mich nochmals zu dem Hanckeschen Aufsatz und zwar zu der S. 141 gedruckten Stelle, dass die Faustillustrationen von Cornelius durch Goethe sehr abfällig kritisiert worden waren. Da Hancke keine Quelle nennt, nehme ich an, seine Meinung sei bestimmt durch die oft zitierte, auch in Försters Monographie übergegangene Tagebuchnotiz von Boisserée vom 11. September 1815: „Es kommt die Rede auf die Zeichnungen von Cornelius, die ich sehen soll, da fehle an allem etwas, im jetzigen Zustand der Kunst sei bei vielem Verdienst und Vorzügen grosse Verkehrtheit u. s. f." — Gewiss hat Goethe der Arbeit von Cornelius nicht die Anerkennung gezollt, die er Delacroix nicht vorenthielt. Aber die Äusserung gegen Boisserée scheint doch in einem Augenblick momentaner Verstimmung gemacht oder vielleicht von Jenem allzu scharf aufgefasst und wiedergegeben worden zu sein. Denn die Tag- und Jahreshefte von 1816 geben ausdrücklich von der „angenehmen Wirkung" der Cornelius'schen Zeichnungen Kunde, das Werk selbst wird in der Rhein-, Main- und Neckarreise lobend erwähnt, und in Louise Seidlers Erinnerungen lesen wir, dass Faust von Cornelius zu den Werken gehörte, an welche Goethe nach Tisch anzuknüpfen pflegte, um ein belehrendes und anregendes Gespräch herbeizuführen.



MAURICE DENIS, LASSET DIE KINDLEIN ....

DIE PARISER „SALONS“

VON

JULIUS ELIAS

Die Geschichte des pariser „Salons“ sollte einmal geschrieben werden, — dann würde sich zeigen, dass die Entwicklung von der Wohlthat hinunter zur Plage ging. Die Unternehmung reicht bis in die vierziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts zurück und blühte hundert Jahre ohne Jury, wie die heutigen „Indépendants“; der Name schreibt sich, wie ich früher schon auseinandersetzte, von dem „viereckigen Saal“ („Salon Carré“) des Louvre her, wo die Ausstellungen während des achtzehnten Jahrhunderts stattfanden. In jenen glückseligen Zeiten bestritten immer nur ein paar hundert Bilder den Jahresertrag; doch wie Menschen, wenn sie in die Jahre kommen, wurden die „Salons“ immer geschwätziger. Aus Eliteausstellungen wurden Schützenfeste des Malerhandwerks. Im Wandel der Tage wiederholten sich die Versuche, durch Neugründungen abermals rein künstlerische Gedanken zu verwirklichen, die führenden Persönlichkeiten und die heranwachsende Jugend gegen die Unterdrückungsgelüste der majorisierenden Mittelmässigkeit zu schützen; deshalb stifteten verfolgte Impressionisten den „Salon der Unabhängigen“; deshalb erzwang der alte Meissionier, ein starker Mann, 1890 die Spaltung im „Salon des artistes français“, um durch die Errichtung des „Marsfeldsalons“ („Société nationale des beaux-Arts“) ein genaueres Bild vom Stande der französischen Malerei zu schaffen, als es die schulmeisternde Selbstsucht seiner eigenen Generation darbot. Aber „Société“ und „Indépendants“ entwickelten sich wesentlich anders: diese öffneten durch die Juryfreiheit dem Dilettantismus Thür und Thor, und jene legte sich nach und nach, trotz Jury, eine ähnliche Weitherzigkeit gegen das Metier zu. Immerhin wird hier dem und sei es auch irrend aufstrebenden Talent eine höhere Entfaltungsmöglichkeit geboten als bei der „Société“, die sich nur auf das technische Niveau etwas zugute thut, im übrigen aber die Kräfte, die nicht Ausstellungsmalereien liefern, sondern für sich neue Wege suchen, geflissentlich fernhält.

Und nun heute: der alte Salon 5562 Nummern, die „Société nationale“ 2641 Nummern und die „Indépendants“ gar 5669 Nummern — ohne die kunstgewerblichen Schnurrpfeifereien! Dieses Resultat ist beängstigend, — ich meine das nicht von wegen der „kritischen Pflicht“: mit dem Kritiker hätte ich kein Mitleid, selbst wenn es in jedem Salon zwanzigtausend Bilder zu mustern gäbe. Auch die Besucher thun mir nicht sonderlich leid, denn wer sich in Gefahr begiebt, braucht sich nicht zu wundern, wenn er darin umkommt.

Mitleid habe ich allein mit der französischen Kunst, der dieses Pelion plus Ossa bald den Brustkasten eingedrückt haben wird. Mitleid habe ich mit dem furchtbaren Kunstproletariat, von dessen Blösse hier die verdeckende Hülle gezogen wird, – Kunstprostitution, hätte ich beinahe gesagt. Alle Länder der Welt zusammengenommen haben nicht so viele Käufer zu entsenden, wie hier Jahr für Jahr nötig wären, um den ungezählten Opfern foppender Künstlerträume soziale Gerechtigkeit zu schaffen. Die staatlichen und freien Akademien, die wild herumlaufenden „Meister", die Schule halten, nehmen die moralische Seite ihrer Aufgabe viel zu leicht. Man sollte sie unter ein Gesetz stellen. Ich sage dies wahrlich nicht aus Lust am Widerspruch und Räsonieren, – ich bin beobachtender Stammgast auf Montmartre und Montparnasse und thue manchen schmerzlichen Blick in die Wirtschaft darbender Künstler; auch bei den Besseren und Besten ist sehr oft die Not ein ständiger Hausgenoss. Die Saat ist für den Schnitter wieder einmal reif geworden; der starke Mann wird erwartet, der die gewaltigen Massen der Unberufenen, Unbegabten gründlich desillusioniert, damit der gescheiterte Künstler, so lang es noch Zeit ist, sich einem ehrlichen, anständigen Gewerbe zuwende, das ihn und seine Frau oder die Mutter seiner Kinder vor dem sichern Untergang bewahrt.



H. MANGUIN, DER SPIEGEL

Ich habe nicht die Absicht, mich mit dieser breiten und flachen Überproduktion näher zu befassen oder sie auch nur summarisch abzuthun; das mögen die pariser Kritiker besorgen, die den Grundsatz vertreten, nichts dürfe übersehen werden, und deshalb einen fast lückenlosen catalogue raisonné mit Tadels- oder Vertrauensnoten für jeden einzelnen Fall zu geben pflegen.

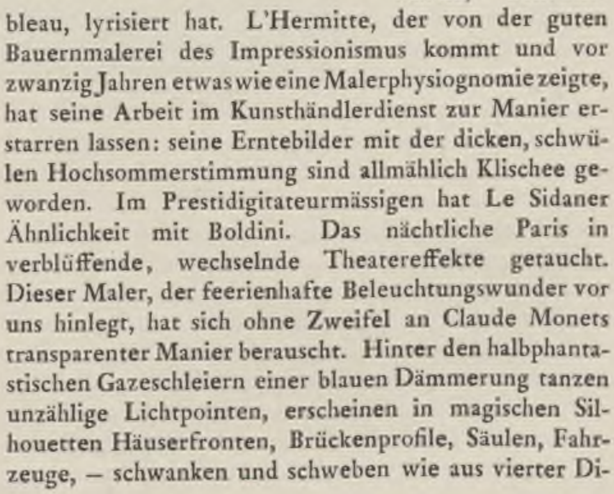
Im Salon der Alten und Ältesten springt kein Kunstgedanke, keine Physiognomie wesentlich heraus; die Jury der „Hänger" („tapissiers" heissen sie, recht bezeichnend, im Malerargot) verfährt wahllos, ideenlos. Die Bilder wollen plaziert sein, und die grossen Herren fordern die besten Plätze. Die Namen dieser grossen Herren sind in Deutschland so gut wie unbekannt und sollen es auch bleiben. Es sind zumeist „Staatsaufträgler", Leute nach dem Herzen eines Dujardin-Beaumetz, und ihr Betrieb ist eine Sinekure. An dieser Kunst geht Alles vorüber, was lebendig ist, was der Zeitgeist fordert; die Landschaften erscheinen in der Aureole von Panoramen; die Porträts dienen der Laune der Besteller, die schöner, interessanter, charaktervoller erscheinen wollen, als sie sind, das Genrebild sprüht den rosenroten Optimismus, mit dem der Bourgois den Weltlauf betrachtet, oder jene Art von Tragik, die auf die Tränendrüsen gefühlvoller Köchinnen und Hausmeisterinnen wirkt. Und ist aus nächster Gegenwart oder nächstem Anschauungskreise wirklich einmal ein Motiv herausgeholt, so wird es vor diesen Maleraugen und unter diesen Malerhänden zum „fait divers" oder zur Anekdote oder zum Melodram. Das grösste (oder richtiger: grösstformatige) Muster bietet der weltberühmte Militärmaler Edouard Détaille, dessen Riesenleinewande – diesmal: eine Szene aus der Julirevolution (1830) und die Bestattung eines in Algerien gefallenen Heerführers (1837) – den meisten Zulauf haben. Die Leute staunen hier die Gediegenheit des Sitzfleisches, die schulmeisterliche Antiquarweisheit, die Findigkeit des Kulturhistorikers an und meinen in das wahre Wesen realistischer Malerei zu sehen; andrerseits glauben diesem kühlen Pedanten die Seinen den Aufschwung in den „grossen Stil", ins geschichtliche Sehertum, ins phantastische Pathos, wenn er auf dem zusammengescharrten Kehrichthaufen seiner Detailstudien kraftlose Flugversuche unternimmt. Diesen

anspruchsvollen, im Schweiss der Atelierarbeit entstandenen Geschichtsklitterungen fehlt ganz der Pulsschlag des Menschlichen, der lebendige Ausdruck, der allein den gewaltigen Aufwand von anekdotischem Stoff künstlerisch rechtfertigen und wertvoll machen könnte. Auch ein Hanicotte giebt kulturhistorische Bilder, wie die „Kirmess", aber er hat ein leidenschaftliches Herz und ist als Maler stark genug, um ein flämisches Volkstemperament in farbige Anschauung übersetzen zu können. Die Massen leben in heisser Bewegung: der Alkohol und die Ekstase des Tanzes haben die Wangen dieser Menschen gerötet, ihre Geister erhitzt, ihre Zungen gelöst, ihre Stimmung verwildert. Der Schrei der Natur in einer lähmenden Öde von Korrektheit und toter Schulmache!

An der unmittelbaren Naturanschauung gemessen, liefert die „Nationale" freilich etwas mehr als der alte Elysées-Salon, doch nicht genug, um die Unternehmung auch nur zu einem bescheidenen Entwicklungsfaktor zu stempeln. Was zunächst der Beobachtung auffällt, ist ein fast komischer Flirt mit englischer Art und Kunst; für England könnte man auch Amerika setzen. Die Whistlermode habe ich hier schon vor zwei Jahren angezeigt; sie ist nachgerade zu einer geistigen Krankheit geworden; doch selbst Maestri wie Millais und Sargent und Dannat, ja Herkomer und Lavery haben Scharen von Nachtretern gefunden; auch der italienische Engländer Boldini, der in Frankreich teure Porträts malt, zählt die Häupter seiner Lieben und sieh! es sind weit mehr als sieben. Die britisch-amerikanische Tournüre, die Sporthaltung, der kühl übertriebene Dandysmus beherrschen das Porträt der französischen Salonmaler. Der in Paris geborene Boutet de Monvel ist von Anglophilie geradezu besessen. Seine beiden Snobs — der eine ist ein Fürst, der andere bloss ein Graf — lassen sich in einem Sportdress und einem Morningcoat porträtieren, die offenbar aus der Werkstatt Pooles kommen: der eine auf dem Golfrasen von Chantilly, der andere einsam auf der Place de la Concorde, wo der Obelisk abgetragen und an seine Stelle der Graf gesetzt zu sein scheint. Diese „Gipfel" der Fremdennachäffung, die bei „Fursy" und in anderen „Boîtes" des modischen Volksgesangs mit Hohn und Spott übergossen wird, sind schlechteste Malerei, sollen Luminismus vorstellen und sind noch weniger als farbig gehobene Graphik alten Stils: besonders das Konkordienbild, wo man die beiden Paläste, die in der Tiefe die Rue royale flankieren, fast auf der Mitte des Platzes sieht als eine Art Theaterkulisse. Und Boutet findet die meisten Gaffer und Bewunderer. Auch Boldini ist ja Anglomane, und seine Bildnisse französischer Damen haben den schnippischen, zappligen, ultra-eleganten Missesgeist des Londoner Highlife, das versteckte Hautgoût verwöhnter Überkultur. (Über Boldini kann man nur in Fremdwörtern schreiben.) Aber diese herausfordernden Weibwesen leben doch, — leben mit allen Nerven und Sinnen. Sie sind malerisch wie mit einer Zauberhand hin improvisiert, typische Verkörperungen eines erstaunlichen, wenn auch etwas unruhigen und abenteuerlichen Geschmacks.


G. D'ESPAGNAT, AM MEERESUFER

Immerhin ist hier bei aller gesellschaftlichen Grimasse noch mehr Anschluss an die Natur, als etwa bei den Landschaftern dieses Salons, den Nachfahren Monets (Lebourg!), Pissarros, Sisleys oder gar Cazins zu finden ist, der selbst schon eine ältere Schule, Fontainebleau, lyrisiert hat. L'Hermitte, der von der guten Bauernmalerei des Impressionismus kommt und vor zwanzig Jahren etwas wie eine Malerphysiognomie zeigte, hat seine Arbeit im Kunsthändlerdienst zur Manier erstarren lassen: seine Erntebilder mit der dicken, schwülen Hochsommerstimmung sind allmählich Klischee geworden. Im Prestidigitateurmässigen hat Le Sidaner Ähnlichkeit mit Boldini. Das nächtliche Paris in verblüffende, wechselnde Theatereffekte getaucht. Dieser Maler, der feerienhafte Beleuchtungswunder vor uns hinlegt, hat sich ohne Zweifel an Claude Monets transparenter Manier berauscht. Hinter den halbphantastischen Gazeschleiern einer blauen Dämmerung tanzen unzählige Lichtpointen, erscheinen in magischen Silhouetten Häuserfronten, Brückenprofile, Säulen, Fahrzeuge, — schwanken und schweben wie aus vierter Di-



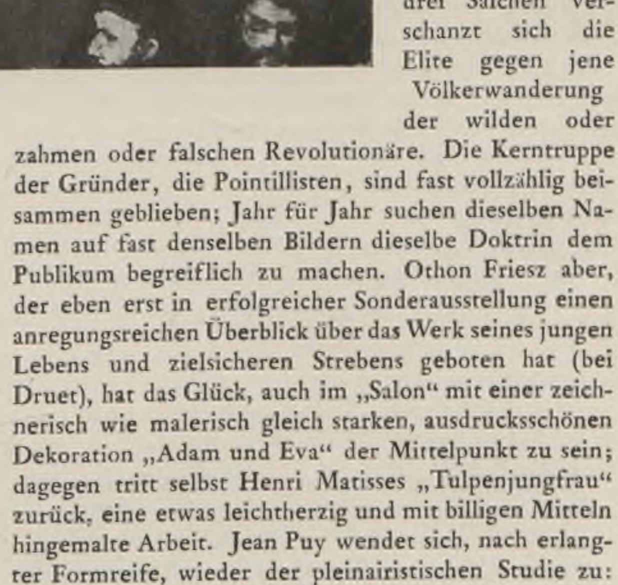
mension menschliche Gestalten; der Boden glitzert und glimmert wie der Marmorhof der Alhambra im Mondschein; das Wasser der Seine ist wie flüssiges Kristall — eine malerische Romantik, oder auch ein Theater, wie man will. Le Sidaner, geboren auf einer „pittoresken“ Insel im indischen Ozean, wo sich östliches und westliches Blut vielfach kreuzten, trägt die realistische Anschauung solcher Traumländer im innersten Wesen. Ich bin kein Freund dieser Phantasmagorien, wie ich auch kein Freund einer gewissen Periode Monets bin, doch ich habe ein bestimmtes Gefühl davon, daß Le Sidaner in seiner Art und Unart ehrlich ist.

Dieselbe Reinkultur des realistischen Romantikers stellt Besnard dar; doch von seiner meisterlichen Palette sprüht mehr Verve; das Licht ist schimmernder bei ihm, die Luft bewegter und leuchtender. Schlafende Nymphe, vom Faun belauscht: webende Morgensonne dringt stark ins Gebüsch — der Frauenkörper schimmert frisch und hold wie die Rose im Tau. Sein Schüler Gaston La Touche (er begeistert sich übrigens auch an der malerischen Lebensfülle des achtzehnten Jahrhunderts und an dem phantastischen Feuerwerker Monticelli) dekoriert „im Auftrage“ Staatssäle mit einem Traumleben, das zwar nicht reich an malerischen Motiven, doch voll farbigen Schwunges ist. Menschenfrühling im Herbst — so könnte man das Leitmotiv dieser virtuosen Theatereien nennen; — in den roten Gluten der Reife, im schwellenden Segen der erntenden Zeit: Liebende und Liebesgötter, Glück der Jugend, ziersame Schwäne, springende Kaskaden, Blumenkränze, auf Wasserflächen schwebend, und Gesang — der Künstler, der ein Liebling der Gottheit ist, vergisst auch nicht sich selbst zu malen, seinen gesunden Appetit und seine Zufriedenheit mit dem Werk. Ein gewiegter Arrangeur. Wird Maurice Dénis nicht schliesslich einen ähnlichen Weg gehen? Es scheint fast so. Was er an grossen Dekorationen leistet, ist schlechter als Puvis und nicht besser als Flandrin; seine kleineren, teils antikisierenden, teils christianisierenden Schildereien — Orpheus und die Jungfrau von Orléans — suchen im Geist und in der malerischen Form Fernliegendes mit Gegenwärtigem zu vereinen, naive florentinische Idealmalerei mit den Impressionen der Pariser Seele und des Pariser Auges. Aus diesen phantastischen Stilmischungen entsteht manchmal etwas malerisch Reizvolles, ein zart verwehender, poetischer Klang, der Ton tragischer Sehnsucht nach besseren, idyllischen Welten; doch oft auch das Gegenteil: die manieristische Erneuerung einer verbrauchten archaistischen Zeichensprache, seelenlose Gefässe zu Ehren eines frischerfundenen Akademismus.



JEAN VEBER, SCHWURGERICHT

Dénis leitet zu den „Unabhängigen“ über, unter denen er — der Mann zweier Lager — nach wie vor ausstellt, obwohl er innerlich längst von ihnen abgefallen ist. Diese Unabhängigen werden in der Nähe erst wieder zu betrachten sein, wenn ihre breit und seicht ausladende Organisation sich in den — „Herbstsalon“ vereinfacht haben wird. Heuer nämlich haben ihre bevorzugten, vorwärtstreibenden Geister vor der kompakten Majorität der Mitläufer, Nachahmer und Dilettanten eine Art Rückzug angetreten, oder sie haben sich wenigstens nicht lebhaft genug für ihre alte Herzensangelegenheit interessiert. In drei Sälchen verschanzt sich die Elite gegen jene Völkerwanderung der wilden oder zahmen oder falschen Revolutionäre. Die Kerntruppe der Gründer, die Pointillisten, sind fast vollzählig beisammen geblieben; Jahr für Jahr suchen dieselben Namen auf fast denselben Bildern dieselbe Doktrin dem Publikum begreiflich zu machen. Othon Friesz aber, der eben erst in erfolgreicher Sonderausstellung einen anregungsreichen Überblick über das Werk seines jungen Lebens und zielsicheren Strebens geboten hat (bei Druet), hat das Glück, auch im „Salon“ mit einer zeichnerisch wie malerisch gleich starken, ausdrucksschönen Dekoration „Adam und Eva“ der Mittelpunkt zu sein; dagegen tritt selbst Henri Matisses „Tulpenjungfrau“ zurück, eine etwas leichtherzig und mit billigen Mitteln hingemalte Arbeit. Jean Puy wendet sich, nach erlangter Formreife, wieder der pleinairistischen Studie zu: seine in ungebrochener Helle geschmackvoll gemalten Mädchenfiguren sind eine weisse, leuchtende Augen-



weide; im Ausdruck von hoher Reinheit des Gefühls. Roussel, der für sich ein Neuland lateinischer Wunder entdeckte, sendet ein naturvolles Mischgebilde von Traum und Leben: zwei Reiter überraschen nymphenhafte Weiber – ein Bild voll schwüler Liebesstimmung; ein verspäteter und doch ganz moderner Fragonard. Manguins „Frau vor dem Spiegel" ist eine weiche, von Lebenshauch erfüllte, von schöner Farbe umglühte Plastik. Laprade bietet einen nachhallenden Gruss von seiner italienischen Pilgerfahrt – ein Stillleben südlicher Früchte, in deren blühenden Schimmer, als Symbol vergangenen Lebens, ein antiker Frauenkopf, hineingesetzt ist. Dufrénoy erweitert in italienischen Städten und in verwitternden Teilen von Paris, mit gleicher Empfindlichkeit für die poetische Seele altertümlicher Architektursprache und für den Edelsteinglanz der Patina, die Reihe seiner grossen und einfachen Landschaftsmalereien: zumal das Motiv der „Place des Vosges", mit dem starken Unterton des roten Backsteinbaus, ist mit Herz und Geist ausgestaltet.



X. ROUSSEL, DIE TÖCHTER DES LEUCIPPUS

Ich kehre noch einmal zur „Nationale" zurück, um mit einem sinnreichen, vielgeliebten, aber auch viel angefeindeten Spassmacher zu schliessen: Jean Veber. Er hat sich diesmal bei Links etwas unbeliebt gemacht durch das satirische Bild eines feisten, über Stadt und Land gelagerten Riesenweibes, das als die alles erdrückende Demokratie gedeutet werden kann, und der Schwachsinn seiner prätentiösen Farbenklexergenossenschaft, wie Fontane sagen würde, hat ihn deshalb in einen dunklen Winkel gebannt. Veber jedoch nahm guten Mutes seine Bilder aus dem düstern Winkel fort und brachte sie in die Helle seines Ateliers zurück, wo sie rasch ihre Liebhaber fanden. Veber ist der erfindungsreichste, schärfste und auch der tiefste unter den französischen Witzbolden; als Ausdrucksmittel wählt er fast immer die Malerei, aber freilich – es ist nicht die Farbe, sondern vor allem die Zeichnung, die etwas ausdrückt. Er schildert die Komödien in der Bassesse der Gesellschaft: den Krämergeist, die klebrige Erotik der kleinen Leute, den Egoismus und die Begehrlichkeiten des Philisters; die erbauliche Herrschaft des bezahlten Weibes oder die Tragik dieser frechen Tyrannis, wie sie beim Steinheilprozess gelegentlich ans Licht trat; Vebers Bettler sind von Callotscher Grösse. Als Franzose ist er für die Lebensfreude, aber er sieht doch auch die bittere Seite der Sache und ironisiert, auf einer grossen Leinwand, mit erhöhtem Temperament, die rohe Geste heutiger Jahrmärkte, die die Brutalität vor die Anmut stellen. Veber sagte mir einmal: „Das Leben jagt mich in meiner Kunst, ich kann nichts anderes malen als das Leben, – aber ich habe Angst vor dem Leben!" Das fühlt sich aus seinem Werk heraus: das Leben bemeistert durch komische Beleuchtung, – doch die gefährliche Tücke ist geblieben, sie hat sich nur verkrochen vor dem scharf hereindringenden Licht.

In dem Pariser Bericht des vorigen Heftes, der ebenfalls Julius Elias zum Verfasser hat, sind folgende sinnentstellende Druckfehler zu berichtigen: Spalte 1, Zeile 5: Fénéon; Spalte 2, Zeile 10: Berck; Zeile 24: Uhdezug. Andere durch Nichtbeachtung einer Korrektur stehengebliebene Fehler sind als solche auch ohne Hinweis kenntlich. D. Red.

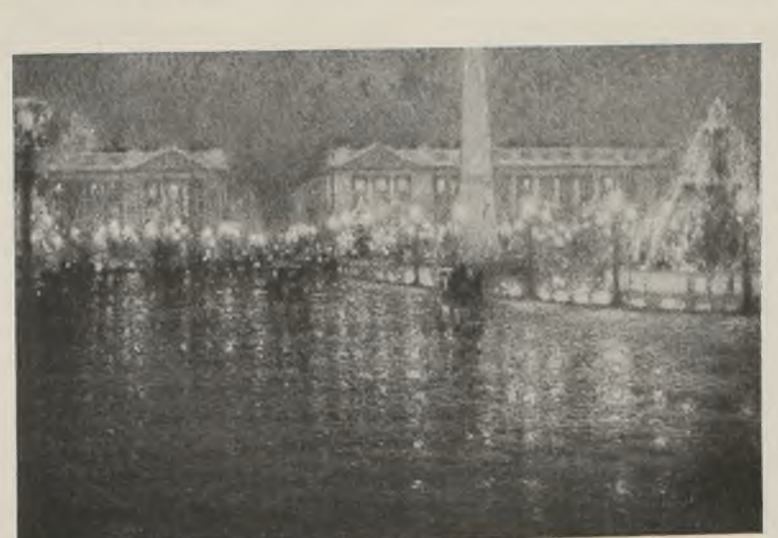
✡

BERLIN

In den nunmehr gut hergerichteten Räumen des Kunstsalons *Maximilian Macht* haben jüngere Künstler einen Teil ihrer von der Jury der Sezession zurückgewiesenen Bilder unter der Flagge „Neue Sezession" ausgestellt. Die Veranstaltung hat programmässig Entsetzen erregt und die Komödie, die sich zwischen trotzig provozierenden Revolutionären der Kunst und einem sittlich entrüsteten Publikum seit Jahrzehnten bei solchen Gelegenheiten abzuspielen pflegt, ist im Kleinen prompt in Scene gesetzt worden. Tieferer Anlass dazu lag nicht vor. Unter den ausstellenden Künstlern ist keiner, der soviel Talent hätte, dass ihm eine Märtyrermiene zu Gesicht stände und dass Attentate auf seine Werke psychologisch erklärlich wären. Andererseits kann aber, trotzdem

alles dieses Revolutionäre herzlich langweilig ist, keineswegs auch von absoluter Talentlosigkeit die Rede sein. Was der gut und geschmackvoll gearbeitete Katalog verspricht, das hält die Ausstellung freilich nicht. Die meisten Bilder leiden unter der Unmöglichkeit, wegen der Enge der Zimmer, rechte Distanz zu nehmen. Da es sich durchweg um dekorative Malereien handelt, wird dieser Übelstand den Ausstellern sehr schädlich. Talente wie Pechstein, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff usw. vermögen so nicht einmal von ihrer oft feinen ornamentalen Koloristik – eine Versuchskoloristik freilich an untauglichen Objekten zumeist – zu überzeugen und es schneiden Die scheinbar am besten ab, die unter diesen Wilden wie Kompromissler wirken: der durch einen gewissen Esprit auffallende Otto Müller z. B., Fritz Lederer, oder der nach dem System Kunowski gebildete H. Richter. Diese Ausstellung ist so, dass man der Zurückweisung von Seiten der Sezessionsjury in keinem Falle widerspricht; aber auch so, dass man mit Interesse der für den Herbst angekündigten Schwarz-Weiss-Ausstellung dieser Jungen entgegensieht; denn man darf wenigstens gewiss sein, dort talentvollen graphischen Arbeiten jener Künstlergruppe zu begegnen, die sich die „Brücke" nennt. Bedeutende und persönliche Künstler werden sich wahrscheinlich aus den Reihen dieser jüngsten Dekorativen nicht erheben; aber vielleicht ist es ähnlich wie in den Zeiten der Holz und Schlaf, von deren heroisch naturalistischen Thaten man auch kaum noch spricht, deren Tendenzen dennoch aber bis heute in unseren besten Poeten nachwirken. Leute wie Pechstein sind am falschen Platz, darum wirken sie so horribel. Man hätte diesem Linien- und Farbenklänge Suchenden und einigen seiner Kollegen ein paar Betonwände in der jetzt eröffneten Ausstellung am Baumschulenweg überlassen sollen. Denn es ist etwas wie Betonfresko, was hier ungeschickt noch heraufkommt.

K. S.



LE SIDANER, DIE PLACE DE LA CONCORDE — IM BESITZ DES HAUSES GEORGES PETIT



UKTIONSNACHRICHTEN

STUTTGART

In Stuttgart, bei H. G. Gutekunst, gab es in diesem Frühjahre wieder bedeutende Versteigerungen. Zum Verkaufe kamen nicht nur, wie seit langer Zeit in jedem Jahr, hervorragende Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, sondern diesmal auch Zeichnungen alter Meister. Am 6. und 7. Mai aus den unerschöpflichen Sammlungen des Freiherrn v. Lanna in Prag Zeichnungen; am 9.–11. Mai Kupferstiche aus demselben Besitze. Dies Rest und Nachtrag, da die Hauptmasse der Lannaschen Kupferstiche bereits 1909 versteigert worden war. Endlich am 12.–14. Mai die gewählte Sammlung von Kupferstichen (namentlich Dürer und Rembrandt) des englischen Kunstfreundes H. S. Theobald, dessen Besitz an Blättern moderner Radierer in diesem Frühjahr in London versteigert worden ist.

Alle diese Dinge wurden unter lebhafter Beteiligung der öffentlichen Institute und der Privatsammler ver-

kauft und erzielten gute, teilweise überraschend hohe Preise. Die Stärke der Lannaschen Zeichnungssammlung lag entschieden bei den Arbeiten der deutschen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Unter den vielen holländischen und vlämischen Zeichnungen aus dem siebzehnten Jahrhundert war nichts Ausserordentliches, und die wenigen französischen und italienischen Blätter waren zumeist fragwürdiger Art. Mindestens zwölf echte Zeichnungen von Dürer, ausgezeichnete Arbeiten von Altdorfer, H. S. Beham, Hans v. Kulmbach, Schäufelein, dann höchst interessante Blätter aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Um diese Stücke wurde am heissesten gekämpft.

P. Morgan, der Unersättliche, erprobte seine Macht zum erstenmal auf diesem Felde und kaufte zwei von den Dürerzeichnungen, die sehr sorgfältige Vorzeichnung zu dem berühmten Kupferstich Adam und Eva für 65 000 M. (wohl der höchste jemals für eine Zeichnung gezahlte Preis) und den Stifter oder einen von den Stiftern des „Rosenkranzbildes", eine der schönen Pinselzeichnungen, die Dürer in Venedig für das Altarbild der deutschen Kaufleute ausführte (29 700 M.). Zum Glück für die deutschen Sammlungen und Sammler war damit Morgans Interesse an Dürer erschöpft, und die übrigen Entwürfe und Studien des Meisters wurden zu guten, aber nicht übertrieben hohen Preisen verkauft und blieben (mit zwei Ausnahmen) in Deutschland und Österreich. Das Berliner Kupferstichkabinet konnte vier Blätter erwerben, je eines das Dresdener Kabinet, die Kunsthalle in Bremen und das Staedelinstitut zu Frankfurt a. M.

Starkes Interesse zeigte sich für die Arbeiten der kleineren deutschen Meister des sechzehnten Jahrhunderts. Englische und französische Kunstfreunde schienen Altdorfer, Huber, Schäufelein, Urs. Graf ebenso hoch zu schätzen wie die Kunstforscher, die in Deutschland öffentliche Sammlungen verwalten. Zwei der feinsten Blätter, eine Silberstiftzeichnung von Gerard David und eine reizende, vielleicht französische Zeichnung aus der Zeit um 1400 wurden für den Louvre, der seit Jahren nichts Wesentliches für seine Zeichnungssammlung gethan hat, gekauft. Ein prächtiges Stück von Hans von Kulmbach kam in eine englische Privatsammlung. Das Meiste sonst in öffentliche deutsche Kabinette, nach Berlin, Wien (Albertina), Dresden, Bremen, Nürnberg, Frankfurt. Mehrere Zeichnungen erwarb der Fürst Liechtenstein.

Unter den Kupferstichen der Lannaschen Sammlung war die sehr lange und schöne Reihe von Ornamentstichen bemerkenswert. Die Bibliotheken der grossen Kunstgewerbemuseen liessen sich diese Gelegenheit, ihre Bestände zu vervollständigen, nicht entgehen. Auffällig energisch, wie seit Jahren nicht, beteiligte sich das South Kensington Museum, lebhaft ferner das Hamburger, das Berliner Museum, sowie das österreichische Museum für Kunst und Industrie.

Beim Verkauf der Theobald-Sammlung konzentrierte sich das Interesse auf die „Werke" Dürers und Rembrandts. Die öffentlichen Institute traten hier in den Hintergrund; der Hauptkampf tobte zwischen Privatsammlern, namentlich zwischen einem Berliner und einem Wiener Kunstfreund. Die am besten dotierten öffentlichen Sammlungen sind im glücklichen Besitz vollständiger „Werke" Dürers und Rembrandts, und die anderen bei den gesteigerten Preisen kaum noch in der Lage, ihre Lücken auszufüllen. Ich notiere die höchsten Preise, um einen Begriff zu geben, wie diese Dinge heute bewertet werden.

Dürer, die Geburt Christi, der Kupferstich B. 2 — 14 200 M., angeblich für P. Morgan. Derselbe Druck hat in der Auktion der Sträter-Sammlung 2560 M. gebracht.

Dürer, die Madonna mit dem Affen — 16 800 M. für den Wiener Kunstfreund.

Die berühmten Hauptblätter von Dürer wurden relativ nicht hoch bezahlt, weil die eifrigsten Privatsammler damit bereits versehen waren. Das Kupferstichkabinet des Museums von Boston kaufte mehrere gute Drucke von Hauptblättern zu normalen Preisen.

Nun Rembrandt.

B. 22, Rembrandt zeichnend, in frühem, seltenem Zustand — 33 000 M. für den Berliner Kunstfreund.

B. 74, Das Hundertguldenblatt, im zweiten Zustand — 32 000 M. (Ein etwas schönerer Druck hat im vorigen Jahre schon fast doppelt so viel gebracht.)

B. 104, Der hl. Hieronymus in Dürers Geschmack — 22 000 M.

B. 212, Die Landschaft mit den drei Bäumen — 12 200 M.

B. 213, Die Landschaft mit dem Milchmann — 16 200 M.

B. 223, Die Landschaft mit dem Turm — 10 400 M.

B. 234, Das Goldwiegerfeld — 14 600 M.

B. 274, Der alte Haaring — 44 000 M. für den Wiener Sammler.

B. 276, Jan Lutma — 28 000 M.

B. 278, Ephraim Bonus — 10 800 M.

B. 285, Der Bürgermeister Six. Dritter Zustand — 13 200 M.

B. 340, Die grosse Judenbraut. Erster Zustand vor Vollendung der Platte — 35 000 M. (dasselbe Exemplar in der Auktion Seymour Haden 4000 frs.).

Bemerkenswert ist, dass diese Kostbarkeiten zu so hoch gesteigerten Preisen fast ausnahmslos nicht nach Amerika gingen, sondern in Deutschland oder Österreich blieben. —r.



NEUE BÜCHER

Die leonardische Flora. Studien eines Künstlers von Martin Schauss

Die kleine Broschüre des Bildhauers M. Schauss ist zu annähernd gleichen Teilen aus Richtigem und Verkehrtem gemischt. Anerkennenswert und für die Erweiterung unserer kunsttechnischen Kenntnisse wichtig sind seine Ausführungen über die Technik der Wachsskulpturen in älterer und neuerer Zeit, bei denen der Verfasser als Spezialist in der Wachsbildnerei das Gewicht eigener praktischer Erfahrungen ins Feld führen darf. Zunächst konstatiert Schauss, dass die Florabüste nach einem Tonmodell aus Stückformen in mehreren Schichten hohl gegossen sei. Aus dem umfangreichen Studienmaterial, das er in Deutschland, England, Frankreich und Italien untersucht hat, geht einwandfrei soviel hervor, dass die ältesten erhaltenen Wachsarbeiten aus der Frühzeit des sechzehnten Jahrhunderts (der man die Florabüste zuweisen wollte), überhaupt nicht gegossen, sondern bossiert gewesen sind. Erst später in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts werden für Bronzegüsse, die Stückformen aus Gips angewendet, wie sie auch zur Herstellung der Florabüste gedient haben. Die Technik des Wachshohlgusses nach einem in Ton gefertigten Modell hat Schauss erst gegen 1600 gefunden. — Die weiteren Vergleichungen der Florabüste mit anderen Arbeiten des Lucas haben Schauss jeden Zweifel an der Urheberschaft des Gusses benommen. Er schliesst den vierten Absatz seiner Broschüre folgendermassen: „Aus der bei vielen Arbeiten von R. C. Lucas wiederkehrenden eigenartigen Behandlungstechnik, bei welcher besonders die Verwendung von Stoffen im Inneren auffallend ist, ferner aus der chemisch festgestellten Übereinstimmung des Wachses der Florabüste mit dem auf der Athene-Figur bin ich zu dem Schlusse genötigt, dass der Wachsguss der Flora nur von R. C. Lucas herrühren kann.“ Im Zusammenhang hiermit ist die chemische Untersuchung des Herrn Dr. Pincus, die im Anhang abgedruckt ist, ausserordentlich beachtenswert, weil Dieser die völlig gleiche Zusammensetzung bei dem Florawachse und dem Lucaswachse wenigstens in einem Falle vollkommen einwandfrei nachweist. Es darf dabei daran erinnert werden, dass auch der Chemiker der Königlichen Museen in seinem amtlichen Gutachten in der auffallenden Höhe der Verseifungszahlen eine Ähnlichkeit des Wachses bei der Florabüste und anderen Arbeiten des Lucas feststellen musste. — Wenn man bis soweit Herrn Schauss bereitwillig folgt, so bedauert man dies bei seinen übrigen Ausführungen nicht mehr tun zu können. Dabei ist der Grund seiner Irrtümer merkwürdigerweise ganz derselbe wie bei manchen Verteidigern der Echtheit der Büste. Er besteht darin, dass die bestimmten Aussagen der Personen, welche die Büste entstehen sahen, nicht berücksichtigt sind und, dass das Verhältnis zwischen der Büste und dem Gemälde nicht genügend geprüft wurde. Schauss kommt auf Grund des wenig überzeugenden Vergleiches mit Arbeiten des italienischen Imitationskünstlers Bastianini, des Schöpfers der Benivienibüste, zu dem Resultat, dass ein diesem

Meister nahestehender Bildhauer der gleichen Florentiner Schule das Originalmodell zu der Büste gefertigt, habe, nach welchem dann bald darauf Lucas seinen Wachsguss hergestellt habe. Dabei bleibt die tatsächliche auffallende Übereinstimmung des Luinischen Gemäldes im Basildon Park mit der Büste ein ungelöstes Rätsel. Irrig sind ferner die Behauptungen des Verfassers, dass dieses Gemälde auf Leinwand gemalt und im neunzehnten Jahrhundert entstanden sei. Als seinen Autor glaube ich Luini einwandfrei nachgewiesen zu haben. Auch steht die Hypothese von der modernen italienischen Entstehung des Modells in striktem Wiederspruch zu den Aussagen der Herren Whitburn und A. D. Lucas, die übereinstimmend erklärt haben, dass die Büste eben nach dem Luinischen Gemälde von Lucas geschaffen worden sei. Wenn ich es daher einerseits bedauern mag, dass durch die wenig methodische Art der Untersuchung des Verfassers eine neue Verwirrung in die ohnehin schon vielfach getrübte Angelegenheit gebracht ist, so kann es mir doch andrerseits nur erwünscht sein, auf diese Weise eine weitgehende Meinungsverschiedenheit zwischen Herrn Schauss und mir festzustellen, denn eben hierin liegt die beste Antwort auf die freundliche Ininuation einer Berliner Tageszeitung, die ihren Lesern mitteilte, dass ich mit den Herren Pincus und Schauss nach unsrer eigenen Angabe(!) „Hand in Hand arbeitete und in engster Fühlung(!) mit den Redaktionen des Vorwärts und des Berliner Tageblattes" stünde.

G. Pauli.



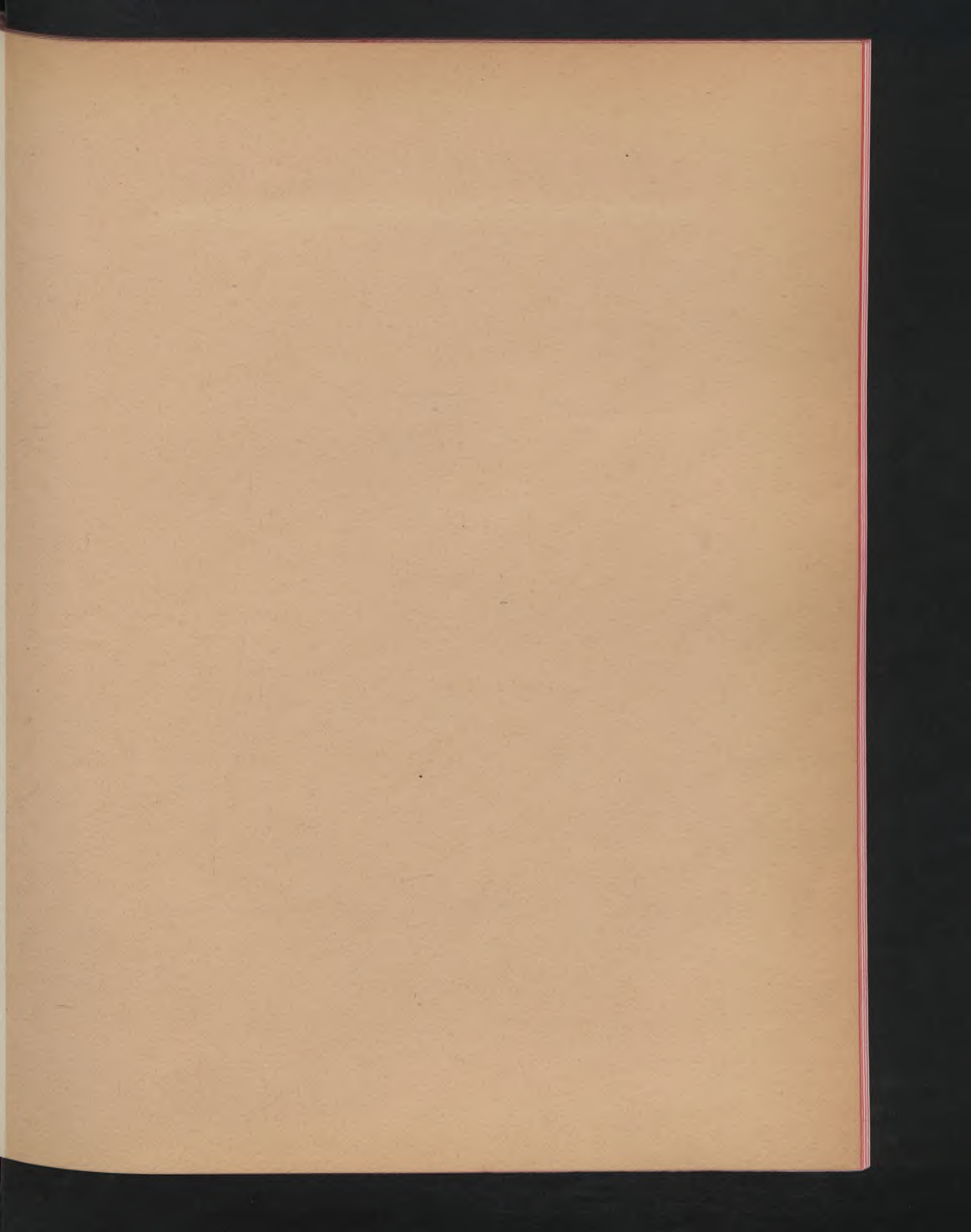
CARL LARSSON, ZEICHNUNG

Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. Im Auftrag der Generalverwaltung der Königlichen Museen bearbeitet von Hans Posse. Erste Abteilung. Die romanischen Länder. Im Verlag von Julius Bard 1909

Während die Einen fürchteten und die Anderen hofften, der Streit um die Florabüste könnte zu einem „Fall" Bode oder Bodes führen, erschien der neue Katalog des Kaiser Friedrich-Museums, gerade zur rechten Zeit, um in der phrasenlosen Sprache des Thatsächlichen für die Bedeutung des seltenen Mannes zu zeugen. Vielleicht, dass die späteren Bearbeiter des Kataloges zu mancher stolzen Attribution ein Fragezeichen setzen werden, vielleicht dass manche Erwerbung dem privaten Sammler besser als einem offiziellen Institut angestanden hätte — der Respekt vor Bode als dem Leiter, mehr dem eigentlichen Schöpfer dieser Galerie, wird durch solche Erwägungen nicht gemindert. Der Katalog selber ist in gewissem Sinne ein Gegenstück zu dem umfangreichen Werke Meier-Gräfes über die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst. Denn auch hier wurden sämtliche fünfhundertvierunddreissig Gemälde reproduziert und so konnte Hans Posse ebenfalls im Text, der Literaturangaben leider fast durchweg vermissen lässt, statt der bis her üblichen Bilderbeschreibungen „Analysen der Farben, Valeurs und des Tones" bieten. „Die Gattung einmal zugegeben", wie Burkhardt gerne sagte, gebührt Posses ungemein sorgsamen und subtilen Analysen jedes Lob; ob sie jedoch der „Erinnerung" wirklich „als Stütze dienen" und Leuten, die des künstlerischen Sehnen ungewohnt sind, die alte ehrliche „Beschreibung" ersetzen können, bleibt fürs Erste noch abzuwarten. Dagegen steht heute schon fest, dass man diesen Katalog mit besondrer Freude zur Hand nimmt, weil jede Seite in ihrer typographischen Anordnung eine ruhige Vornehmheit des Geschmackes bekundet und die natürlich nicht sehr grossen Reproduktionen durchweg von höchster Schärfe sind. So durfte Bode im Vorwort mit Recht darauf hinweisen, dass künstlerischen Ansprüchen hier ebenso Genüge geschah wie den rein wissenschaftlichen und sein Dank an Hans Posse, den Bearbeiter, und Julius Bard, den Verleger des Kataloges ist von Beiden wohlverdient worden.

Emil Schäffer.

ACHTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





EDOUARD MANET, BILDNIS DER SCHAUSPIELERIN MLLE. DEMARSY

SAMMLUNG STERN



STÄDTEBAU

VON

HERMANN MUTHESIUS



m Haushalte der menschlichen Kultur speichern sich zu Zeiten Bedürfnisse auf, die, lange unbeachtet, sich plötzlich mit elementarer Macht Geltung verschaffen. So ist es mit der Ordnung unseres Wohnungswesens, dem Gebiete, das wir heute unter dem Begriff „Städtebau“ zusammenfassen. Noch vor wenigen Jahrzehnten war der Begriff unbekannt; heute können wir verzeichnen, dass eine Ausstellung, die dem Städtebau gewidmet ist, fast zur Sensation des Tages geworden ist. Ungeahnte Überraschungen, eine grosse Offenbarung sprechen aus dieser Ausstellung. Das nach der bisherigen Meinung so spröde Gebiet der Anlegung von Strassen, der Schaffung von Verkehrsmitteln, der Baupolizeigesetzgebung, es hat plötzlich allgemeines und weitgehendes Interesse gewonnen. Über Nacht ist die Erkenntnis aufgestiegen, dass hier vielleicht die notwendigsten und dringendsten Aufgaben vorliegen, die unsere Zeit zu erfüllen hat, Aufgaben, denen wir nicht mehr ausweichen können, deren Lösung geradezu für die Zukunft unserer Nation ausschlaggebend ist. Der Grund für die Dringlichkeit der Aufgaben ist nicht allein in der rapiden Bevölkerungszunahme Deutschlands zu erblicken, denn ähnliche neue Strömungen auf städtebaulichem Gebiete beobachten wir in allen Ländern; das Bedürfnis nach Ordnung geht durch die ganze Welt. Es ist also aus der Zeit zu erklären.

Das neunzehnte Jahrhundert war das Jahrhundert eifrigster Erwerbsarbeit auf der Grundlage moderner, ihm allein eigentümlicher wirtschaftlicher Verhältnisse. Nachdem durch die wissenschaftliche

Erkenntnis des achtzehnten Jahrhunderts dem Verkehr und der gewerblichen Produktion ganz neue Möglichkeiten eröffnet waren, stürzte sich das neunzehnte über Kopf in den Ausbau jener neuen Produktionsmethoden, bei denen die Maschine ausschlaggebend ist, es überspann mit den neuen Verkehrsmitteln, bei denen Dampf und Elektrizität die animalischen Kräfte ersetzen, die ganze Erde. Die Schranken, die früher die einzelnen Länder, ja die einzelnen Städte voneinander getrennt hatten, fielen, wir traten ein in das Zeitalter des internationalen Verkehrs, der Grossproduktion und des Welthandels. Alle Intelligenz wurde absorbiert durch Aufgaben, die aus den neuen Verhältnissen erwuchsen; ein fieberhafter Eifer kam über die Menschheit, Reichtümer wurden angehäuft, grosse Vermögen entstanden. Aber Millionen von Menschen wurden auch in unlösbare wirtschaftliche Abhängigkeit versetzt. Es entstand das Riesenproletariat der Industriezentren. Die Städte wuchsen ins Enorme und niemand achtete darauf, in welcher Weise sie wuchsen. In England gelangte die Entwickelung zuerst auf den toten Punkt. Eine von der Regierung eingesetzte Kommission stellte dort schon vor fünfundzwanzig Jahren grauenhafte Zustände des Wohnungselendes fest. Hunderttausende von Familien bewohnten je ein Zimmer und hatten dabei noch Kostgänger und Schlafburschen. Das moralische Niveau und der physische Zustand dieser Bevölkerungsklassen war in rapidem Sinken begriffen, es musste schleunige Abhilfe geschaffen werden. In London entschloss man sich, ganze Stadtviertel abzureissen und auf Stadtkosten mit neuen gesunden Wohnungen zu besetzen. Der Erfolg war gering, denn die herausgetriebene Bevölkerung siedelte sich in den angrenzenden Vierteln an und verseuchte diese. Die neuen gesunden Wohnungen aber wurden zu teuer. Also musste man nach anderer Richtung Rat suchen. Der Bau von billigen Wohnungen in den Aussenbezirken, die durch Schnellverkehrsmittel mit dem Innern der Stadt verbunden wurden, schien ein Ausweg, aber die Bevölkerung wollte nicht aus der Stadt heraus. Diese schien ihr, trotz alledem, Vorteile zu bieten, die sie draussen entbehren zu müssen fürchtete. Die Verlegung ganzer Industrien aufs Land trat als ein weiterer, anfangs als utopistisch verschrieener Gedanke auf. Seltsamer Weise schlug er ein, wenn man auch sagen muss, dass Das, was bisher zur Verwirklichung der Gartenstadt gethan ist, nur ein Tropfen auf den heissen Stein sein kann. Die Zustände sind heute noch so unhaltbar wie damals, als das Problem angeschnitten wurde. Eins nur ist sicher: es kann nur durch grosszügige Städtebaupolitik gelöst werden.

In Deutschland, dem Lande der zartesten Regierungsfürsorge für jeden einzelnen Staatsbürger, war für die Entwickelung der Bebauung besser gesorgt, ohne dass aber das ungesunde Zusammendrängen ganzer Familien in enge Stadtwohnungen hätte verhindert werden können. Ja, nach den speziellen Berliner Landaufteilungsgrundsätzen, auf die auch die Baupolizeivorschriften zugeschnitten sind, ist die sonnenlose, licht- und luftarme Hinterhauswohnung geradezu zum Typ für die mittlere und ärmere Bevölkerungsschicht geworden. Dass das Wohnungselend noch nicht an das der englischen Grossstädte heranreicht, liegt vor allem an dem späteren Einsetzen der industriellen Entwickelung in Deutschland. Die Not ist aber auch in Berlin gross genug; ein einziger Blick in das jetzt reichlich bekannt gegebene statistische Material bringt dem Laien Überraschungen, wie sie nicht grösser zu denken sind.

Die staatliche Fürsorge war aber auch in anderer Beziehung ungeeignet, das vorliegende Problem zu lösen. Das Fluchtliniengesetz von 1875 erteilte zwar den einzelnen Gemeinden die Befugnis, Bebauungspläne vorzuschreiben, es nahm jedoch keinerlei Rücksicht auf das eigentümliche Zusammenwachsen von Ortschaften, wie wir es jetzt rings um Berlin erleben. Hier stossen allerorten Bebauungspläne aufeinander, die keine Beziehung unter sich haben. Und alle die zu volkreichen Orten gewordenen früheren Dörfer erstreben in ihrer Bodenpolitik zunächst nichts anderes, als ihren eigenen Vorteil. Die Baupolizeigesetzgebung hat die Zustände eher kompliziert. Denn infolge einer eigentümlichen Bebauungsgeometrie, die bei der Abstaffelung der Bebauungsdichtigkeit eingeführt wurde, entstehen heute plötzlich irgendwo im freien Felde vierstöckige Mietskasernen nach echt Berliner Muster. Da die Bodenpreisbildung im direkten Zusammenhang mit der zugelassenen Bebauungsdichtigkeit steht, werden dadurch über Nacht die Grundstückspreise der Berliner Bezirke auf das vorortliche Kartoffelfeld übertragen. Rückgängigmachung ist schwierig, da mit dieser „wirtschaftliche Interessen" berührt werden würden. Dabei stürmt die Entwickelung überall vorwärts. Das steinerne Meer der Grossstadt schiebt sich bereits über die Vororte hinaus. Neue Villenkolonien entstehen über Nacht, die Ausläufer der vorhan-

denen fangen an, sich zu berühren. Die schnurrigsten Zugehörigkeitsverhältnisse zu dem einem oder dem andern der früher um Berlin zerstreuten Dörfer (Schöneberg, Wilmersdorf, Schmargendorf) machen sich „mitten in Berlin" geltend. Überall herrscht Willkür, alles scheint das Erzeugnis von Zufälligkeiten, nirgends ist eine ordnende Hand zu erblicken.

Hier liegen für Berlin die städtebaulichen Probleme. In andern Grossstädten sind ähnliche Aufgaben zu lösen, zum Teil jedoch in etwas anderer Form. Einzelne Städte sind nach einzelnen Richtungen vorbildlich vorgegangen. Wien hat Fürsorge getroffen, dass um die Stadt herum ein Wald- und Wiesengürtel für alle Zeiten von der Bebauung ausgeschlossen und erhalten bleibt. In London ist das ganze mit der eigentlichen Stadt zusammenhängende Vorortgebiet unter eine einheitliche Verwaltung, den Londoner Grafschaftsrat, gebracht, wodurch die gesetzliche Möglichkeit geschaffen ist, grosse Gesichtspunkte für Verkehr und Bebauung durchzuführen. Amerikanische Städte haben Sport- und Spielplätze in der grosszügigsten Weise eingerichtet und stellen sie der Bevölkerung einschliesslich der zugehörigen Klubhäuser mit deren Spielsälen, Schwimmhallen, Konzertsälen zur freien Verfügung. Stokholm hat enorme Ländereien zur landhausmässigen Erschliessung mit städtischem Gelde angekauft und so Pionierarbeit auf dem Gebiete der städtischen Bodenpolitik geleistet. (In Deutschland verfolgen Frankfurt a/M. und Ulm ähnliche Ziele.) All diese Einzelarbeit ging getrennt vor sich, Jeder half sich, so gut er konnte und Keiner wusste viel von dem Andern.

Es war deshalb ein ausgezeichneter Gedanke, bei Gelegenheit der Ausstellung der Konkurrenzarbeiten des Wettbewerbes für Bebauungspläne von Gross-Berlin auch eine Übersicht über die städtebaulichen Bestrebungen anderer Länder zu geben. Die auf diese Weise zustande gekommene Ausstellung vermittelt vielleicht kein erschöpfendes Bild des gegenwärtigen Zustandes. Auch ist die Übersichtlichkeit erschwert durch eine etwas zerstreute Unterbringung in den Vorhallen, Korridoren und einzelnen freigegebenen Sälen eines für andere Zwecke bestimmten Gebäudes; aber die Ausstellung wird trotz dieser Mängel von Jedem, der sie betritt, als ein Ereignis empfunden und es lässt sich annehmen, dass sie der Beginn ist für eine grundsätzliche Richtungsänderung. Jedenfalls etabliert sie für das grosse Publikum einen neuen Begriff und ein neues Interessengebiet. Sie bringt die Überzeugung von der Notwendigkeit, dass die Wohnungsfrage nur im Grossen geregelt werden kann.

Das städtebauliche Problem ist somit in allererster Linie ein sozialpolitisches. Die blanke Notwendigkeit drängt auf Abhilfe. Und doch ist davon eine andere Seite, die sogenannte künstlerische, gar nicht zu trennen. Ja, es trifft sich, dass die Urheber der jetzt hervorgerufenen starken Bewegung Künstler sind. Und obgleich es Strassenauslegungen, Aufteilungen von Baugelände, Baupolizeigesetzgebung schon seit Jahrzehnten gegeben hat, so ist das allgemeine Interesse, das sich so plötzlich dem Städtebau zuwendet, doch ohne den künstlerischen Aspekt des Problems gar nicht zu erklären. Die Behandlung städtebaulicher Fragen geschah früher rein vom Standpunkte des Ingenieurs aus, wie denn bis vor zehn Jahren alle Bebauungspläne vom Landmesser gemacht wurden. Ziel war allein Berücksichtigung des Verkehrs und möglichst lukrative Aufteilung des Baulandes. Wollte man etwas Besonderes thun, so suchte man dies in der Anlegung möglichst breiter Strassen („Prachtstrassen", wie sie der Berliner bezeichnender Weise nennt). Das war der Zustand, der in den achtziger und neunziger Jahren im Städtebau herrschte. Wandel wurde geschaffen durch den vortrefflichen Camillo Sitte, der in seinem Buche „Der Städtebau" sich dem Gebiete von einer ganz andern Seite näherte. Ein Vergleich der neuen, vom Geometer geplanten Prachtstrassen mit den alten Städtebildern liess ihn erkennen, dass die vorzügliche Wirkung alter Strassen und Plätze auf andern Dingen beruhte, als sie aus dem Vorstellungsmaterial des Geometers zu erwarten waren. Er fand die einfachen Wahrheiten, dass ein Platz geschlossene Wände haben müsse, dass gebogene Strassen im allgemeinen reizvollere Bilder schüfen als gerade, dass Denkmäler und freistehende Monumentalbauten nicht, wie es die Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche thut, im Zentrum von sechs Strassen stehen dürften, dass der gerade Weg und die rechtwinklige Strassenkreuzung nicht immer die rascheste Verkehrsabwicklung garantiere und dass für die Auslegung der Strassen in erster Linie die Formation des Geländes den Ausgangspunkt bilden müsse. Sittes Buch wirkte für seine Zeit vollständig überzeugend. Es führte den Städtebau dem Künstler zu, der ihm bisher ferngestanden hatte. Allerdings konnte es nicht ausbleiben, dass Sittes Lehren äusserlich auf-

gefasst und gedankenlos angewendet wurden. Die gerade Strasse war plötzlich verpönt und die „krumme Richtung" griff Platz. Die Terraingesellschaften machten eiligst Schlängelführungen auf ebenem Gelände, um zu beweisen, dass sie an der Spitze der Entwickelung marschierten. In jener merkwürdigen Verkennung unserer Zeit, die an einer Sache immer erstens das Technische und zweitens das Künstlerische gesondert betrachtet, glaubte man jetzt in den Merkmalen des Künstlerischen den Schlüssel für den Städtebau gefunden zu haben. Es ging wie auf allen Gebieten, im besondern wie in der Architektur. Man brüstete sich mit künstlerischen Absichten und war doch meilenweit von jenem Zustande der alten Kultur entfernt, in dem man von Kunst nicht sprach, sie aber bei Allem, was man ausübte, empfand und ihr unbewusst und instinktiv folgte.

Die Revision dieser durch Sitte ohne dessen Verschulden heraufgekommenen „krummen" Richtungen" hat erst neuerdings begonnen. Man lernt einsehen, dass es sich bei solchen Fragen nicht um krumm oder gerade handeln kann, sondern dass allein die Bethätigung jenes künstlerischen Geistes massgebend ist, ohne den harmonische Leistungen auf keinem Gebiete, auch nicht auf einem sogenannten rein technischen, möglich sind. Diese Reformarbeit haben wir heute auf allen Gebieten des sichtbaren Gestaltens zu leisten. Die Periode, in der wir versuchten, einem kunstlos gewordenen Gewerbe, einer vertrockneten Architektur, einer auf Abwege geratenen Gartenkunst, einem rein geometrisch aufgefassten Städtebau wieder Kunst zuzutragen, indem wir den neuen Bildungen die Äusserlichkeiten früherer Kunstausübungen anhefteten, hat uns nicht zum Ziele geführt. Es bleibt kein anderes Mittel übrig, als das künstlerische Urgestalten des Menschen selbst wieder wachzurufen, dafür zu sorgen, dass nur Menschen, in denen die Fähigkeit zum harmonischen Gestalten noch lebendig ist, an solche Aufgaben herangelassen werden, Menschen, in denen ein Trieb nach Ordnung, Rhythmus und Harmonie die gestaltende Hand führt, und die dann auch bei intimster Berücksichtigung aller praktischen Bedürfnisse gar nicht anders als künstlerisch gestalten können. Diese Menschen werden dann wieder Kunstwerke schaffen, die sich mit den Erzeugnissen früherer Kulturen vergleichen können. Und wir werden jene peinlichen Produkte unserer Zeit überwinden, bei denen einer verwahrlosten Form durch einen Kunstspezialisten Äusserlichkeiten angeheftet worden, die durch intellektuelles Studium gewonnen waren.

So stellt sich auch das ganze Problem des Städtebaus schliesslich nur als ein Problem der Form dar. Das auf allen Gebieten formlos schaffende neunzehnte Jahrhundert hatte hier wie überall eine Misswirtschaft erzeugt, die nicht länger zu ertragen war. Was wir jetzt zu thun haben, ist: Ordnung einzuführen. Jene höhere Übereinstimmung von Form und Zweck zu schaffen, ohne die jedes menschlische Werk unbefriedigend, hässlich, ja grotesk erscheint.

Um diese Ordnung handelt es sich auch bei der Gestaltung des Gross-Berliner Stadtbildes, für die der Wettbewerb die Grundlagen liefern sollte. Sind diese in den eingesandten Entwürfen geschaffen worden? Wer sich die Schwierigkeiten der gestellten Aufgabe von Anfang an klarmachte, der konnte nicht darüber im Zweifel sein, dass der Wettbewerb kaum etwas Anderes bringen konnte als Anregung. Ist doch das Problem ein so gewaltiges, dass weder der für den Wettbewerb zur Verfügung gestellte Zeitraum, noch die Kraft eines Einzelnen genügt hätte, einen ausführungsreifen Bebauungsplan für die zukünftige Zehnmillionenstadt zu liefern. Und so kann man denn auch als Resultat feststellen, dass viele brauchbare Gedanken an den Tag gekommen sind, aber auch nicht mehr als solche. Einige Entwürfe erschöpfen sich in Verkehrsfragen, sind aber in der formalen Gestaltung unzureichend. Andere gehen in erster Linie auf die Schaffung monumentaler Platzanlagen in Berlin aus (was hier Bruno Schmitz geleistet hat, verdient alle Bewunderung). Man sagt sich aber, dass die Gestaltung der Aussenbezirke, in denen jetzt ein wirres Durcheinander herrscht, das Nächste und Dringendste ist. Ein Entwurf, der sich, ohne die Verkehrsfragen zu vernachlässigen, vor allem dem Gestaltungsproblem im Grossen widmet, ist der mit dem ersten Preis ausgezeichnete von Jansen. Seine Vorzüge bestehen in der Anordnung grosser ausstrahlender Strassen nach allen Richtungen, in der sorgfältigen Berücksichtigung genügend grosser Freiflächen in den Aussenbezirken nach Art des Wiener Wald- und Wiesengürtels, in der ausgezeichneten Disposition der Strassendurchbrüche im Innern der Stadt, (die meist durch Hinterland gelegt sind, um durch die Wertsteigerung die Kosten zu decken); in der guten Verteilung der Industrieviertel im Norden und Osten. Das weitere Schicksal von Gross-Berlin hängt jedoch von andern

Umständen als von einem noch so guten Bebauungsplan ab. Ohne eine neue Organisation der Verwaltung ist jede Hoffnung auf Besserung der Zustände ausgeschlossen. Denn wie schon erwähnt, arbeitet jetzt jedes Dorf um Berlin nach seinem eignen Kopfe. Die zwischen der Staatsbehörde und der Stadt Berlin obwaltende Eifersucht kommt erschwerend hinzu. Nur wenn es gelingt, die verschiedenen Interessen in Einklang zu bringen, ist überhaupt die Möglichkeit gegeben, die weitere Willkür zu unterbinden. Der gangbarste Weg liegt in der Bildung von Zweckverbänden, und vielleicht wird es wichtig sein, die Schwierigkeiten des Zusammenbringens solcher Zweckverbände nicht dadurch zu erhöhen, dass man ihr Arbeitsprogramm zu weit fasst. Es sind Verhandlungen zwischen den Vorortgemeinden im Gange, gemeinschaftliche Waldankäufe zu organisieren. Gelingt die Absicht, so ist zugleich der beste Grundstock für einen Zweckverband geschaffen der sich der Aufstellung eines einheitlichen Bebauungsplanes widmen kann. Erst wenn der äussere Apparat vorhanden ist, beginnt die eigentliche Arbeit. Mit ihr wird, entsprechend unserer heutigen Gewohnheit, voraussichtlich eine Kommission betraut werden, die sich vielleicht in Form eines „Stadterweiterungsamtes" konstituieren wird. Möge es das gute Schicksal fügen, dass die Männer dieser Kommission weitsichtig genug sind, zu erkennen, dass Kommissionsberatungen schöpferische Arbeit niemals leisten. Es kann sich auch hier nur darum handeln, die Persönlichkeit zu finden, die mit ihrer eigensten Arbeit in die Schranken tritt und die Form zu schaffen versucht, die wir für die Grossstadt der Zukunft, ein der bisherigen Menschheit noch unbekanntes Gebilde, ersehnen.



HANS THOMA, ENGELWOLKE — SAMMLUNG STERN



PICHOT, VOLKSFEST IN SÜDFRANKREICH

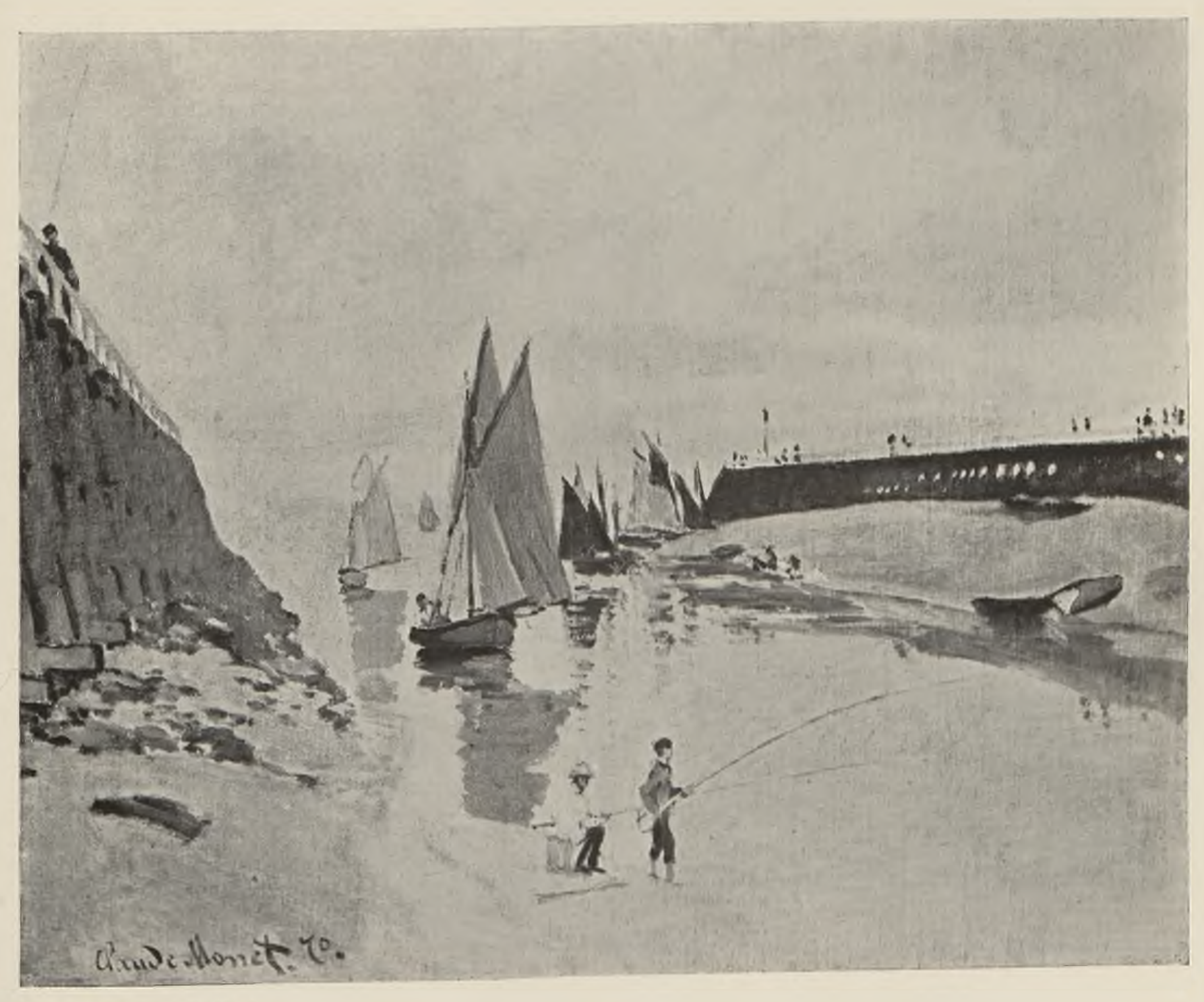
DIE SAMMLUNG STERN

VON

ERICH HANCKE

Eine Sammlung von modernen impressionistisch gemalten Bildern hat auch für den flüchtigen Blick durch ihre helle Farbigkeit etwas so Verführerisches, dass schon vor jeder eingehenderen Betrachtung das Auge durch einen sinnlichen Reiz gewonnen wird. Diese Farbenfreudigkeit, durch die vor allem die moderne Kunst sich von der alten unterscheidet, verleiht der Sternschen Sammlung, so verschiedenartige Künstlerindividualitäten sie auch umfasst, ein einheitliches Gepräge. Mit ihrer nicht allzu grossen Anzahl von Werken kann sie doch einen Überblick geben über die deutsche und französische Kunst von der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts an, oder vielmehr über die impressionistische Anschauung, die den Geist dieser Epoche am reinsten ausspricht.

Unter den deutschen Künstlern ist, wie billig, Liebermann ein besonders guter Platz eingeräumt worden. In seinem Zeichen, mehr als in dem Menzels oder Leibls, steht die moderne deutsche Kunst. Nicht als ob er Schule gemacht hätte in dem Sinne, dass seine Art von vielen Malern nachgeahmt wird, sondern weil seine Bilder mehr und mehr zum Massstab unsres Urteils geworden sind, weil unsre Anschauung von der Kunst sich an ihnen entwickelt hat. Ihrer ungeschminkten Wahrheit ist es zu danken, dass wir nun nicht mehr an der schönfärbenden Art Gefallen finden können, die früher für schön gegolten, und sie hat unsre Augen für die Vorzüge anderer bis dahin nicht nach Verdienst geschätzter Werke geöffnet. Gerade in seinen Bildern, die so lange als hässlich und geschmacklos an-



CLAUDE MONET, DER HAFEN



MAX LIEBERMANN, NÄHSCHULE. PASTELL

gefeindet wurden, erkennen wir jetzt die Offenbarung eines wahrhaft künstlerischen Geschmacks.

Das älteste Bild, das die Sammlung von ihm besitzt, ist die sehr durchgeführte, noch in einem bräunlichen Ton gehaltene Studie zu dem berühmten „Altmännerhaus“ mit den schwarzgekleideten Alten, die sich in den ersten Strahlen der Frühlingssonne zu wärmen scheinen. Ihm folgt, der Zeit nach, „die Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich in Kösen“, die, obgleich erst im Jahre 1888 entstanden, also nachdem Liebermann seine Eigenart längst durch eine Reihe bedeutender Werke bekundet hatte, deutlich den Einfluss Menzels erkennen lässt. In einer etwas vorsichtig behandelten, aber doch sehr Liebermannischen Landschaft, in der besonders die grauen Buchenstämme durch ihre feste Struktur erfreuen, stehen Figuren, die weniger als man es sonst bei ihm gewohnt ist, an der farbigen Stimmung des Ganzen teilhaben und die, vielleicht weil sie zu stark charakterisiert sind, an Menzel erinnern.

Dieses Bild, in dem ein so anders gearteter Einfluss mitspricht, führt es Einem recht vor Augen, wie unendlich verschieden die Kunst dieser beiden Meister ist. Menzel so subjektiv, Liebermann so objektiv. Wenn ich vor einer Menzelschen Arbeit stehe, so denke ich nur immer an ihn selbst. Ich sehe ihn mit seiner doppelten Brille, wie er emsig ins Skizzenbuch zeichnet. So ging es mir auch in Hamburg vor der „Atelierwand mit den Gipsabgüssen“, sicherlich einem seiner besten Werke. Was könnte gleichgültiger sein als die rotgestrichene Wand, an der die verschiedensten Gipsmasken hängen, und was persönlicher wirken als dieses Bild. Wie deutlich sieht man da den kleinen grimmigen Kerl in seinem Atelier herumgehen, mit sarkastischen Blicken die komische Seite an allen Dingen entdeckend.



MAX LIEBERMANN, GEDÄCHTNISFEIER FÜR KAISER FRIEDRICH IN KÖSEN

Liebermanns Person verschwindet neben dem mächtigen Eindruck seiner Werke. Wer vor die „Netzflickerinnen“ in Hamburg tritt, der steht auch sofort in der weiten Dünenlandschaft, wo die Fischerfrauen ihre schwarzen Netze ausbreiten und der feuchte Seewind die tiefhängenden Wolken am Himmel dahintreibt. Er vergisst sich selbst und denkt vor allem nicht einen Augenblick an den eleganten Grossstädter, der hier mit seiner Staffelei gestanden.

Eine Stimmung, die für Liebermann, den Meister der Stimmung, sehr bezeichnend ist, liegt in dem Pastell mit den nähenden Mädchen, das aus den neunziger Jahren stammt. Es ist in der herben Art behandelt, die er später mit einer weicheren, mehr an die Ölfarbe erinnernden vertauschte, die sich aber für solche Sujets besonders gut eignet. Die Pastellfarbe ist in Strichen aufgetragen und deckt das graue Papier nicht völlig. Starke, etwas



A. SISLEY, DIE SEINE BEI BOUGIVAL

unvermittelte Töne lassen an die kräftige, rauhe Luft der Felder denken. Die Mädchen sitzen in langer Reihe an der von Sonnenreflexen beglänzten Wand eines Hauses und nähen. Ihre Thätigkeit ist vortrefflich ausgedrückt, wie denn Liebermann gerade das Arbeitsame an den Bauern so sympathisch ist, eine Sympathie, die in seiner eignen arbeitsamen Natur ihre Begründung findet. Hier handelt es sich allerdings um eine leichte Beschäftigung, die fast eine Erholung bedeutet und die heitern Reflexe, die über das Ganze huschen, geben ihm eine fröhliche Stimmung.

Die etwas derbe Impression eines Biergartens gehört derselben Zeit an.

Gegen das Jahr 1895 veränderte Liebermann bekanntlich seine Motive und wandte sich der Darstellung des Meeres zu. Nachdem er die malerischen holländischen Häuser mit ihren dunkelgrünen Fensterläden und Thüren und den kleinen Gärten, die prächtigen, endlos tiefen Alleen, die man nirgends so schön wie in Holland sieht, und die silbergrauen Dünen dargestellt hatte, malte er nun das Meer mit seiner spiegelnden, ewig beweglichen Atmosphäre. Zugleich nahm seine Malerei einen anderen Charakter an. Das Schwermütige, das bis dahin über seinen Bildern gelegen, wich einer freudigeren Stimmung, sie wurden heller, die Gegensätze milder und bunte Farben, die er früher nicht gekannt hatte, traten an die Stelle des harmonischen Grau.

Einen Jungen, der sich, unmittelbar am Rande der schäumenden Brandung, auf seinen unruhigen Gaul hinaufarbeitet, findet man hier aus dieser Zeit, ein Bild voll frischer Bewegung und einfachen und desto wirkungsvolleren Farbenkontrasten. Das Bildnis des Besitzers der Sammlung, dem alle Vorzüge Liebermannscher Porträts, die schlichte Auf-



AUGUSTE RODIN, FARBIGE ZEICHNUNG



KARL WALSER, FRAUENFIGUR

fassung, sprechende Lebendigkeit und vor allem die unübertreffliche Zeichnung eigen sind, zeigt den Künstler auf seiner gegenwärtigen Höhe.

Diese Reihe von Werken, zu denen noch ein kleines Pastell und eine Zeichnung kommen, giebt eine würdige Anschauung von der Stellung Liebermanns in der modernen Kunst. Slevogt dagegen ist durch ein kleines Bild, ein Trabrennen, zu geringfügig vertreten.

Einzelne charakteristische Arbeiten besitzt die Sammlung von Corinth, Trübner, Thoma, Walser, Weiss und Anderen; grössere Kollektionen von L. v. Hofmann, Dora Hitz, ihrer Schülerin Malgonia Stern, der Gattin des Besitzers der Sammlung, und dem Landschafter Paul Baum.

Für keinen Anderen schickt sich die neo-impressionistische Methode so wenig wie für diesen Künstler, der ein so feines Gefühl für die Landschaft hat, wie man es unter modernen deutschen Landschaftern selten findet. Seine Art ist durchaus zeichnerisch, vielleicht etwas zu kalligraphisch und die reizende Zeichnung mit dem entlaubten Gesträuch dafür sehr charakteristisch. In seinen Ölbildern ertrinken alle seine Vorzüge in dem grellen Mosaikwerk der neo-impressionistischen Technik. Er kommt mir immer vor wie ein Mensch, der sich eine zu schwere Rüstung aufgeladen hat, die ihm zu nichts nützt und ihn nur im Gehen hindert, während er doch ohne sie so gut vorwärts käme.

Mit einer grossen Anzahl von Werken ist die französische Kunst in der Sammlung vertreten; und das muss, wenn es sich um Werke hervorragender Künstler handelt, auch Der billigen, der die deutsche Kunst, die gerade in den letzten Zeiten so viel Schönes hervorgebracht hat, liebt. Denn abgesehen von dem grossen Einfluss, der von Frankreich aus wie auf die Kunst der ganzen Welt so auch auf die deutsche anregend und befruchtend sich verbreitet hat, stellt die französische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts durch ihre unerklärlich herrliche Entfaltung ein Phänomen dar, das die Bewunderung jedes wahren Kunstfreundes sich erzwingt und das sich nicht ignorieren lässt.

Von Manet, der nur mit den grössten Meistern verglichen werden kann, befindet sich hier ein weibliches Brustbild, das in Zeichnung und wunderbarem Ausdruck deutlich den Stempel seines Genies trägt. Von Cézanne giebt es ein schönes Stilleben. Der „weibliche Akt“ von Renoir zeigt in jedem Strich die verführerische Anmut, die nur ihm und Manet eigen ist. Manets Grazie ist herber, seine Malerei vereinigt die etwas weichliche Fülle Renoirscher



AUGUSTE RENOIR, MÄDCHENAKT

Nuancen in einer ebenso reichen aber kräftigeren Einfachheit; aber Beide wetteifern in der künstlerischen Durchdringung desselben Stoffgebietes und in der Landschaft hat Renoir den grösseren Meister zuweilen übertroffen. Der Reiz dieses weiblichen Aktes liegt in der üppigen Farbe des Körpers und dem Ausdruck des rassigen Kopfes mit dem etwas grossen Mund. Eigentümlich dekorativ wirkt das Pastell von Degas mit den drei tanzenden, phantastisch aufgeputzten Mädchen.



LOVIS CORINTH, DIE HÄNDE

Die Werke Monets, Sisleys und Pissarros gehören zu den schönsten und zartesten Blüten der modernen Malerei. Die neue Anschauung des Impressionismus tritt in ihnen so selbstverständlich und ohne Übertreibung in die Erscheinung, als ob eine lange Tradition sie geläutert hätte. So einfach sehen ihre Bilder aus, dass man die hohe Kunst leicht übersieht und dass viele Maler denken, es ihnen nachthun zu können. Es giebt in der Kunstgeschichte keine Schule, die von den alten Holländern wie Ruysdael, van Goyen, Hobbema u. s. w. äusserlich so verschieden und ihnen innerlich so ähnlich ist und die so deutlich zeigt, dass es wohl viele Richtungen und Schulen geben kann, aber nur eine wahre Kunst. Dieselbe Intimität, dasselbe vollendete Ebenmass liegen in den bräunlichen, oft nur farbig getönten Bildern der Holländer mit ihren weiten Wiesen, Dünen und Wasserflächen, über deren tiefem Horizont eine wunderbar bewegte Luft dahinzieht und in den heiteren Schöpfungen, in denen die Franzosen mit farbigen Flecken von höchster Richtigkeit und Schönheit die sonnigen Ufer ihrer Seine schildern.

Von den drei Monets der Sammlung ist der älteste, „ein Hafen", der schönste. Er zeigt in seinen einfachen Gegensätzen noch den Einfluss Courbets. Die beiden anderen aus den neunziger Jahren sind weicher. Auf der „Seinelandschaft" von Sisley sieht man so recht die kurzen, knappen Pinselstriche, die seinen und Monets besten Werken gemeinsam sind und die ein ideales Ausdrucksmittel darstellen. Von Pissarro ist ein „Boulevard" da, in feinen, blonden Tönen gehalten.



AUGUSTE RODIN, L'IDOLE ÉTERNELLE



VINCENT VAN GOGH, OLIVENERNTE

Mit dieser abgeklärten Kunst kontrastieren die leidenschaftlichen Bilder van Goghs, dessen Bedeutung noch mehr in seinen Figuren und Stilleben als in seinen Landschaften liegt. Van Gogh wollte nicht Impressionist sein wie etwa Pissarro. Er hielt die Beobachtung der Tonwerte mit einer ausdrucksfähigen Farbe, wie er sie verstand, für nicht vereinbar. Das Schwankende aber, das aus einer solchen Vernachlässigung der Valeurs hätte resultieren müssen, wusste er zu vermeiden, indem er seine ihm ganz eigentümliche Zeichnung in wunderbar naiver Weise dominieren liess und durch sie seinen Werken eine echtere Originalität gab als durch die Farbe. In seinen Porträts, die er mit der Innigkeit seiner zarten, leidenden Seele malte, und seinen lebensprühenden Stilleben fand er die einfache Formel für Das, was er geben wollte; nicht ganz so in seinen Landschaften, in denen aber die atmosphärische Stimmung oft eine hinreissende Kraft erreicht. Trotz seinen grossen Vorzügen muss man aber bedauern, dass die Treue der Beobachtung, die den Werken seiner impressionistischen Vorgänger den Charakter des Klassischen, des, nach Delacroix' Definition, in jeder Beziehung Vorbildlichen verlieh, so schnell verloren ging, um so mehr, als eine so blendende Erscheinung wie die van Goghs einen ungeheuren Einfluss ausüben musste. Zwei Landschaften, einen sehr sonnigen Garten, auf dessen Kieswege eine Frau spazieren geht, und eine Olivenernte bei grauem Himmel besitzt die Sammlung von ihm.



WILHELM TRÜBNER, KÜRASSIERE

Mit Gauguin, von dem in der Sammlung Stern eine Landschaft aus Tahiti und eine Aquarellstudie ist, nimmt die französische Kunst eine entschiedene Wendung zum absichtlich Stilisierten, und mit ihm ist ihre grosse Zeit abgeschlossen. Nicht, dass es Künstlern wie Maurice Denis, Pichot, Manguin u.s.w. an Talent oder Können fehlte; aber die Intimität, die Bescheidenheit vor der Natur, die der alte Ingres seinen Schülern mit den Worten ans Herz legte: „Die Natur muss man auf den Knieen studieren" ist aus ihren Werken verschwunden.

Aber warum suchen diese Künstler nun den Stil, als ob er ihren Vorgängern fehlte? Hat etwa Manet, haben die Impressionisten keinen Stil? Warum suchen sie ihn nun, indem sie sich von der schlichten Wiedergabe der Natur entfernen, den Manet fand, indem er ihr möglichst treu folgte? Hinter diesem Suchen nach Stil verbirgt sich am Ende nichts anderes als eine Rückkehr zum Akademischen.

Keiner Nation liegt das Akademische so tief im Blute wie den Franzosen und manchmal will es mir scheinen, als sei dieses selbst das Wesen ihrer Kunst.

Um so rätselhafter ist die Erscheinung, das dasselbe Volk, das in Poussin seinen grössten Maler verehrt, mit einem Schlage gleichsam über Nacht, die unakademischste, wahrste und naivste Kunst hervorbringen konnte. In diesem Zwiespalt wurzelt die grosse, niemals zu überwindende Unpopularität dieser Kunst in Frankreich selbst und der Hass, mit dem sie bekämpft worden ist.

Aus der grossen Anzahl von Werken, mit denen die neueste französische Malerei in dieser Sammlung vertreten ist, erwähne ich noch ein grosses Bild von Denis „der stille Obstgarten“, das „Volksfest“ von Pichot und ein „Stilleben“ von Valtat.

Schliesslich will ich noch einige prachtvolle Zeichnungen und ein Aquarell von Guys hervorheben, ein in der Wiedergabe der Bewegung hervorragendes „Wettrennen“ von Toulouse-Lautrec und ein Bild von Carrière „Frauen im Theater“. Die Plastik ist durch zwei Rodins, einen Marmor „L'idole éternelle“ und „die Welle“, eine kleinere Bronze, durch mehrere entzückende kleine Maillols, durch Bronzen von Gaul und Minne und durch ein Porträt der Gattin des Besitzers der Sammlung von Kolbe nicht sehr zahlreich aber vorzüglich vertreten.

Ich habe hier nur das Hervorragendste erwähnt und doch wird man auch aus dieser kurzen Aufzählung den Eindruck gewonnen haben, dass es sich um eine nicht unbedeutende Sammlung handelt. Wenn ich ihren Charakter mit wenigen Worten ausdrücken sollte, so würde ich sagen, dass sie nur die gute Kunst zulässt und alles Anekdotische ausschliesst.



PAUL BAUM, VORFRÜHLING IM SÜDEN. FARBIGE ZEICHNUNG



FUCHS, KYOGEN-MASKE.
ANGEBLICH VON SANKO, ZWEITE HÄLFTE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS

NO-MASKEN

VON

HERMANN GEHRI

Wohl hat man in der Schule gehört, dass die griechischen Schauspieler Masken trugen; wie aber diese Masken auf den Beschauer gewirkt haben mögen, konnte man sich nicht vorstellen. Man hat das Gefühl, als ob, im Gegensatz zum beweglichen menschlichen Gesicht, die Maske etwas Totes und Starres gehabt haben müsste. Mit grosser Erwartung las ich daher in Kyoto im Hotel die Ankündigung, dass die Gesellschaft zur Pflege des No-Spieles ihre jährlichen Aufführungen abhalte.

Das No-Spiel ist im Gegensatz zum heutigen japanischen Theater eine alte feierliche Form des Theaterspieles, das in mancher Hinsicht an das antike Schauspiel erinnert und über dessen Wirkung wertvolle Vergleiche zulässt: die Darsteller tragen Gesichtsmasken. Der Inhalt der Stücke ist von monumentaler Einfachheit. Die Anzahl der handelnden Personen ist gering und geht gewöhnlich kaum über zwei bis drei hinaus. Die Handlung hat an einem Chor einen wuchtigen Rückhalt. Wenige Musikstimmen übernehmen Führung und Einteilung. Zwischen die einzelnen grossen, mit langsamer Feierlichkeit gespielten Hauptstücke mit Chor und Musikstimmen sind mit grossen Pausen kleinere Stücke humorvollen launigen Charakters

ohne Musik und Chor eingeschoben, so dass der Zuschauer Frische und Spannkraft behält. Gespielt wird bei Tageslicht. Die Bühne ist nach drei Seiten offen. Nur die Rückseite ist durch eine Wand abgeschlossen. Bühne und Hintergrund bleiben immer dieselben, es giebt daher keine Kulissen. Manchmal wird ein Gebäude, Tempelgerät, ein im Spiel nötiger Gegenstand auf einfache Weise durch ein entsprechendes, aufgestelltes, leichtes Gestell angedeutet oder der Gegenstand wird selbst auf die Bühne gestellt. Die Bühne ist durch ein Dach gegen Regengüsse geschützt, ebenso der Zuschauerraum. Zwischen beiden Bedachungen aber schaut der offene Himmel herein.

Im Gegensatz zum antiken Theater sind die Abmessungen der No-Bühne klein. Dies hat seine Begründung in der ganzen japanischen Architektur. Da in diesem Erdbebenlande das Baumaterial Holz ist, so war es naturgemäss nicht möglich, solche weiten und hohen Räume wie in unserer Steinarchitektur zu bauen. Auch die grössten japanischen Tempelräume haben daher einen mehr saalartigen, niedrigen Charakter. Für die eigenartige Entwicklung der japanischen Musik, Malerei und Plastik waren diese kleineren Raumbedingungen mit von entscheidender Bedeutung. Um solche Räume zu füllen, genügten schon einfache musikalische Mittel, während die grossen Räume unserer Steinarchitektur Orgel, Orchester und Massenchöre nötig machten. In japanischen Räumen sind Malerei und Plastik viel näher am Beschauer und neigen daher unwillkürlich, weil jede Einzelheit gesehen wird, mehr zum beweglichen Ausdruck als zur architektonischen Form. In der Regel sind Reisende von japanischer Musik durchaus enttäuscht, weil sie eben erwarten, es müsste so etwas ähnliches sein wie zu Haus. Die Schwierigkeit wird noch erhöht dadurch, dass ausser andersartigen Instrumenten auch die harmonischen Gesetze andere sind als die für unsere Musik aufgestellten. Wenn man unbefangen einem guten Flötenspieler oder einem Vortrag auf dem Koto-Saiteninstrument zuhört, kann man aber sehr wohl Bau und musikalische Schönheit erkennen.

Die No-Bühne ist also ein mässig grosses, etwa quadratisches Podium von ungefähr acht Meter Breite. Der Zuschauerraum fasst wenige Hunderte. Von links her führt ein schmaler Gang zur Bühne, mit drei grünen Nadelbäumchen geschmückt. Auf diesem kommen und gehen in feierlichem Schritt die Handelnden. Vor der hölzernen Hinterwand der Bühne ist der Platz für die Musikanten, zwei Sitzende mit Handpauken und ein kauernder Flötenspieler. Neben ihnen am rechten Rand der Bühne hat sich in zwei Reihen der Chor niedergelassen, etwa sechs bis acht Personen.

Nachdem man draussen am Eingang wie üblich seine europäischen Schuhe ausgezogen hat, geht es über schmale Treppen auf eine Art Galerie, von der man den kleinen Zuschauerraum nebst der Bühne bequem überschauen kann. Da den ganzen Tag über gespielt wird, verschiedene Stücke nacheinander, so geht der Fremde vormittags oder nachmittags nach dem Essen hin, während der Japaner seinen Thee- und Essbedarf samt dem Rauchzeug mitbringt und den Tag über bleiben kann.

Der erste Haupteindruck ist die Bühne mit ihrem spiegelblanken dunkelgrauen Holzboden, in dem sich dämmerig darauf stehende und sitzende Figuren mit monumentalen, farbenglühenden Gewändern spiegeln; rechts wie ein einziger bildhauerischer Block am Boden kauernd unbeweglich und ruhig der Chor in zwei Reihen hintereinander. Eine wunderbar tiefbraune Holzwand, auf die breit und mächtig eine Kiefer mit freundlichem Grün gemalt ist. Klar davon heben sich die Silhouetten der drei Musikanten ab.

Gesichtsmasken tragen nur die Darsteller selbst; diese gehören sämtlich dem männlichen Geschlecht an. Ganz eigentümlich und überraschend ist der erste Eindruck, den die Masken machen im Verein mit den langsamen, feierlich gebundenen Bewegungen und den überaus farbenprächtigen, grossflächigen Gewändern. Dazu der tiefe, düstere Chorgesang, der an einzelnen Stellen zu wahrhaft tragischer Grösse anschwillt, wie das Brausen eines Cello-Quartetts; zwischenhinein die scharfen, rhythmischen Schläge auf die kleinen Handpauken und dazwischen schwimmend manchmal, mit ruhiger Schönheit, die einzelne Flötenstimme.

Man hat hier förmlich noch die grossen, einfachen Grundelemente der Schauspielkunst leibhaftig vor Augen. Leidenschaft, Wut, düsterste Verzweiflung, heitere Laune und unheimliches Grauen, sind wie im Keime deutlich erkennbar, aber noch gebändigt von unglaublicher Beherrschung und Beschränkung der Ausdrucksmittel. Eine Geberde, ein Zittern der Gestalt wirken in diesem Zusammenhang eindringlicher und tiefer als ganze Gefühlsausbrüche der heutigen, naturalistischen Schauspielkunst.

Dieses feierliche Spiel hat nun in der Maske



NO-MASKE, TYPUS KOOMOTE (MÄDCHEN)



VIER NO-MASKEN

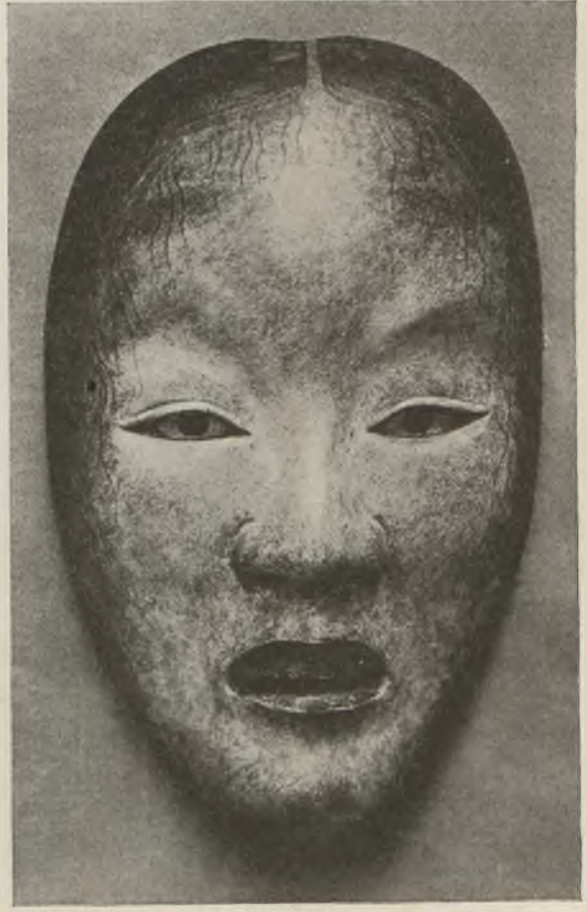
DER BLINDE SÄNGER. SEMIMARU VON KIMURA TSUNEEMON (OBEN LINKS); TYPUS HASHIHIME, MÄDCHEN SICH IN EINEN DÄMON VERWANDELND (OBEN RECHTS); TYPUS HESHIMI AKUJO (DÄMON) VON SHIGEYOSHI (UNTEN LINKS); TYPUS KUROHIGE (DÄMON) VON SHIGEYOSHI (ACHTZEHNTES JAHRHUNDERT?) (UNTEN RECHTS).

ein eigentümlich wirkungsvolles Hilfsmittel. Denn das Sonderbare und Erstaunliche ist, dass je nachdem die Maske von vorn, von der Seite, über Eck, geneigt oder mit starker Verkürzung gesehen wird, jedesmal mit der veränderten Stellung auch der Ausdruck zu wechseln scheint, so dass ein und dieselbe Maske in verschiedenen Stellungen bald ruhigen Ernst, bald geheimnisvolles feines Lächeln, bald etwas geradezu Düsteres und Unheimliches haben kann. Eine solche No-Maske ist ein Meisterwerk der Holzbildhauerei, mit grossen klaren Flächen. Mit höchster Bestimmtheit sind die paar dunklen Öffnungen von Mund und Augen hineingeschnitten; das Ganze ist kunstvoll bemalt. Glückt es dann noch, Halsansatz und Kinnbackenrand des Schauspielers durch Perücke und Gewandung geschickt zu verbergen, so ist die Wirkung vollkommen, so dass man ein lebendes Gesicht zu sehen glaubt, nur monumentaler, grosszügiger in Form und Ausdruck, von einem ausserordentlichen Stil, völlig für das getragene, feierliche Spiel geschaffen. Ein gleichzeitiger Blick auf die unmaskierten Gesichter des Chores, zeigt diese auf schon geringe Entfernung nur wie rötliche und bräunliche Flecken, mit unbestimmter Formgebung, manchmal förmlich mit der Farbe des Hintergrundes zusammen fliessend; Mund, Augen, Einzelform undeutlich und klein in der Wirkung. Aus diesem Grund erscheint daher das bemalte und geschminkte Gesicht unserer Schauspieler als ein Mittelglied zwischen natürlichem Gesicht und Maske. Denkt man nun an die ausserordentlich viel grösseren Entfernungen des antiken Theaters und an das klare, helle, alle unentschiedene Form verzehrende Licht, so konnten überhaupt nur noch Masken wirken von völlig bestimmter, architektonischer Form, aufs deutlichste durch Farbmassen und einzelne energische, dunkle Öffnungen gegliedert.

Eines der märchenhaftesten Stücke war das vom Fischer und der Fee, ein unserm Märchen verwandter Stoff. Die Fee hat ihr Federkleid, ein zartes Obergewand, auf eines der drei grünen Bäumchen abgelegt. Ein junger Fischer findet das Stoffwölkchen und will es der Bittenden erst wiedergeben, wenn sie ihn den Tanz schauen lässt, den sie vor den Himmlischen tanzt. Während er sich nun ernsthaft und still an der vorderen Bühnenecke rechts zu diesem Schauspiel niederlässt, beginnt sie langsam und verhalten sich zu bewegen, so dass die grossen Flächen ihres grünen Goldbrokates zu leben scheinen, sich hebend und senkend, wie eine Blüte sich entfaltend und schliessend. Dabei trug sie eine bleiche, helle Maske, die geheimnisvoll zu lächeln schien und geisterhaft schön zwischen den dunkeln Haarmassen rechts und links herausleuchtete. Im helleren Licht glühten bei den leisen, wogenden Bewegungen da und dort Stellen des Goldbrokats auf wie bleiches Feuer, das Ganze wie ein dämmeriger Traum sich unmerklich im dunklen Boden wiederspiegelnd.

Eine sonderbare Lehre noch gab das No-Spiel, dass es nämlich möglich sei, das Dämonische und Unheimliche einer Geistererscheinung auch am hellen Tage zu erreichen.

Während auf der Bühne nachdenklich und in sich gekehrt ein Mann steht, kommt links im Gang, scheinbar starr und unbewegt, langsam eine Gestalt vorwärts, ohne sichtbare Spur von Bewegung, in weitem Gewand, das Gesicht tief verborgen im dunklen Schatten eines breiten, runden Hutes, unter dem gespenstig wirre, schwarze Haare sich hervordrängen, dabei mit einer tiefen, düsteren,



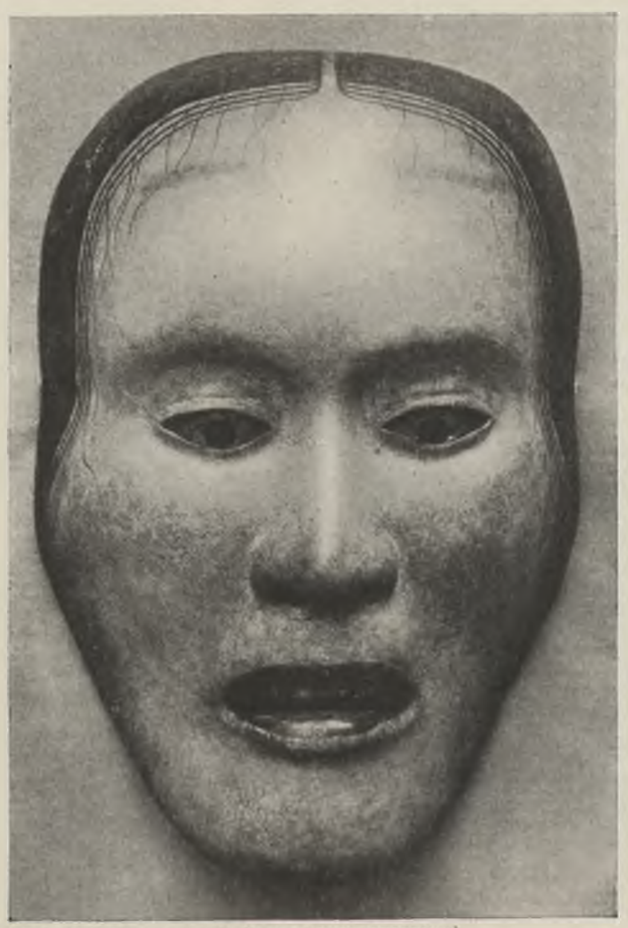
NO-MASKE, TYPUS ONNA MASUGANI

gepressten Stimme klagend wie voll trostlosen Grimmes.

Es hatte etwas unheimlich Beklemmendes, wie diese Gestalt allmählich vorrückt, bis sie schliesslich starr und drohend hinter dem Stehenden hält und mit geschlossenem Fächer ihn langsam berührt, wie sich dieser im tiefen Sinnen zögernd umwendet, voll verhaltener Erregung die unheimliche Erscheinung schweigend anschaut, beide regungslos stehend, bis er langsam, den Blick auf das Gespenst gerichtet, an den Seitenrand der Bühne zurückweicht.

Die verhüllte Figur tritt nun völlig in die Bühnenmitte, nimmt mit düsteren, unstät zuckenden Bewegungen den breiten Hut langsam ab, ihn noch eine Weile über dem Gesicht haltend, wie um sich vor der Tageshelle zu schützen. Eine bleiche, gramvolle Maske wird sichtbar. Die Gestalt scheint alles um sich vergessen zu haben; aussehend wie um Ewigkeiten betrogen und nun wiederkehrend, um mit bitteren, düsteren Worten zu drohen, mit trostlosen Bewegungen in dieser Welt umhergehend. Unheimlich war es auch, wie sich der Geist, drohend vorgebeugt, langsam niederliess, völlig in sich zusammengesunken, während das Licht auf dem tief auf die Brust gesunkenen Gesicht neue, geisterhafte Flächen erkennen liess, und wie nun das Gespenst, gleich Einem, der im tiefsten Sinnen und Gram verloren ist, mit der rechten Hand die gekrampften Finger der linken ganz langsam einen um den andern öffnete, zwecklos spielend, wie ein Nachtwandler. Zugleich schwoll der düstere Chor zu unerhörter Heftigkeit an, so dass die gespenstigen Bewegungen gesteigert wurden mit unheimlicher Kraft.

Ich fuhr völlig erfüllt und überwältigt von Eindrücken abends zum Hotel zurück und wenn ich heute jene reiche, japanische Reisezeit überschaue, so gehört das No-Spiel künstlerisch zu den tiefsten und feinsten Genüssen, die Alt-Japan zu bieten vermag.



NO-MASKE, TYPUS REIJO (WEIBLICHES GESPENST)



HERMANN OBRIST, GRABMAL

HERMANN OBRIST

VON

KARL SCHEFFLER



lles schreit in diesen Tagen der Nivellierung nach ‚Persönlichkeit', ‚Individualität'. Hier und dort steht eine herum und mühte sich vorwärts. Da stehen dann die Leute und gucken zu wie am Brückengeländer, wenn Einer ins Wasser gefallen ist. Sehr interessant! Ob er sich wohl herausarbeiten wird? Sehen Sie, er versuchts: schneidiger Kerl! Was? er versinkt: Jammerpeter! Ein Rettungsgürtel hing am selben Geländer."

Diese herzhaften Sätze stehen in einem Brief Hermann Obrists, in dem er mit jenem freudigen Interesse von sich selber spricht, das Künstler in ihren Briefen für sich an den Tag zu legen pflegen. Sich und seine Situation hat er mit diesem Scherz recht gut gemalt. Er ist wirklich einer der Wenigen, die man heute mit tieferem Recht als Persönlichkeiten bezeichnen kann; und es blickt das deutsche Kunstpublikum seinem Arbeiten in der That mit fast grausamer Teilnahmslosigkeit zu. Diese Indifferenz ist um so ungerechter, als sie heute nicht eigentlich mehr das Gewöhnliche ist, als das kleinste selbständige Talent mit hungrigem Eifer gleich immer entdeckt und lanciert wird. Es ist darum der Untersuchung wert, warum ein Geschlecht, das sich Hodler entdeckt hat, dem Namen wie Maillol, Minne und Munch geläufig sind, das von van de Velde wenigstens viel spricht und das im Kunst-



HERMANN OBRIST, GRABMAL

gewerbe jeder kleinen Begabung neben den alten neue Arbeitsmöglichkeiten zeigt, so gleichgültig der Erscheinung Obrists gegenübersteht. Um so mehr, wenn man bedenkt wer Obrist ist.

Dieser nun Siebenundvierzigjährige ist nämlich durchaus als der deutsche Vater jener Bewegung zu betrachten, die die Reform unseres Kunstgewerbes eingeleitet hat, als der erste Führer der modernen deutschen Dekorativen. Vor bald fünfzehn Jahren schon hat Wilhelm Bode im „Pan" über Obrist geschrieben. Damals nämlich, als der junge Bildhauer in dem von Walter Crane und Morris für neue kunstgewerbliche Möglichkeiten interessierten Deutschland eine Reihe seltsam neuartiger Stickereien zeigte, die aufs äusserste merkwürdig waren durch nie gesehene, leidenschaftlich persönlich erlebte Ornamentformen. Mit diesen zugleich aus der Natur und aus dem Gefühl gewonnenen, züngelnden, strudelnden, fliessenden und aufwallenden Formen begann bei uns die kunstgewerbliche Bewegung, die inzwischen zu einer Macht geworden ist. Es war, als hätte dieses Wagnis, das nicht ohne eine leise Skurrilität war, weil man sich einen stickenden Bildhauer nicht leicht vorzustellen vermag, einen Bann gelöst; denn nun erst traten alle die anderen Talente auf den Plan. Obrist war damals nicht nur zufällig der Erste; er war es vielmehr kraft seines kühnen Mutes, seiner fröhlichen Unbedingtheit und seiner leidenschaftlichen Einsicht. Was dieser Künstler als Erster versuchte: neue dunkle Formeninstinkte bewusst im Rahmen der Nutzkunst zu entwickeln, das war programmatisch. Obrist ist als der geistige Lehrer so selbständiger Begabungen wie Endell und Pankok zu betrachten. In den schwierigen Zeiten des Anfangs war er in München recht eigentlich der Agitator der Bewegung, rührig und unermüdlich, begeistert und begeisternd, ein Anreger, Werkstättengründer, Schriftsteller und Künstler. Entwickelungsgeschichtlich betrachtet ist er etwa ein deutscher van de Velde. Das heisst: auch ein Prophet, der in seinem Vaterlande nicht eben viel gilt. Nicht ein Künstler mit eng umschriebenem Arbeitsgebiet, der alle Kraft in eine bestimmte Arbeitsmethode hineinträgt, sondern mehr ein von den Möglichkeiten neuer großer Kunstkultur Erregter, eine bis zum Fanatismus optimistische Reformatorennatur, ein ungeteiltes und unteilbares Naturell, dem jedes Kompromiss schmerzhaft ist und dem ein starkes, hier und da fast visionäres Formempfinden eigen ist; eine Persönlichkeit, deren Bedeutung sich niemals in Dem erschöpft, was sie im Augenblicke thut, sondern die als Ganzes betrachtet sein will. Noch heute gilt von Obrist, was Wilhelm Bode 1896 im „Pan" von ihm sagte. „Kommt die Begabung des Künstlers", so fragte Bode damals, „in seinen Arbeiten schon ganz richtig zum Ausdruck, oder ist sein Talent ein umfassenderes und erst halb erschlossenes? . . . Der Stil des Künstlers hat eine so ausgesprochene architektonische Richtung, ist in einem so grossen Sinne dekorativ, dass ihm die Schranken einer einzelnen Kleinkunst viel zu eng sind . . . . Das Talent von Hermann Obrist ist nicht an ein einzelnes Kunsthandwerk gebunden, es ist für alle gleich veranlagt und geht über sie hinaus. . . . Um sich ganz frei zu entwickeln, um

nach seinem ganzen Umfange sich entfalten zu können, findet gerade das Talent von Obrist in Deutschland den Boden noch nicht genügend vorbereitet.“ Und dieses mag es nun sein, was Obrist nicht erfolgreich sein lässt, trotzdem das moderne Kunstgewerbe doch der grösste Jahrzehnterfolg geworden ist. Das Publikum weiss nicht, was dieser Künstler eigentlich will; es ahnt, dass der Zeichner in seinen Stickereien, der Kunstgewerbler in seinen Möbeln und Eisenarbeiten, der Bildhauer in seinen Grabmonumenten und Brunnen sich nicht erschöpft haben, und es kann alles Einzelne: Stickereien, Plastik, Architektur, Bücher, Reden und Kunstunterricht nicht organisch zusammendenken.



HERMANN OBRIST, DOPPELGRAB

Und doch ist das Organische in der Struktur dieser Künstlerpersönlichkeit das eigentlich Bedeutende; wertvoll ist gerade das Temperament, worin all diese verschiedenen Interessen gleichzeitig wurzeln. Darin gleicht dieser so anregend im deutschen Kunstleben Dastehende in manchem Zug der rassigen Erscheinung Björnsons, der auch nicht so sehr als Dichter, Politiker oder durch bestimmte einzelne Thaten einflussreich geworden ist, sondern mehr als Temperament und Gesamtpersönlichkeit.

Von den Einzelarbeiten, zu denen der von einer schottischen Mutter stammende Schweizer, der von medizinisch wissenschaftlichen Studien zum Kunstgewerbe, zur Keramik und in Paris dann zur Bildhauerei gelangt ist und der sich allgemach auf fast allen Gebieten des Kunstgewerbes schon versucht hat, sich nunmehr entwickelt hat, von seinen Grabmalen, Brunnen und Aschenurnen vor allem ist im besonderen zu sagen, dass sie das Beste in ihrer Art sind, was unsere Zeit hervorgebracht hat und dass diese Produkte einer ursprünglichen Formenphantasie selbst dort noch, wo sie problematisch sind, über all den künstlichen Vollkommenheiten stehen, die aus klassizistischem Eklektizismus heraus gebildet

werden. Es ist sicherlich in Obrists Grabplatten, Grabgewölben und Brunnen Mancherlei, das mit Grabmal oder Brunnenschale nicht unmittelbar zu thun hat; dennoch ist der für Werke der gewerblich angewandten Plastik zu tiefsinnig oft anmutende Formenreichtum in diesen Arbeiten so gut diszipliniert und organisiert, dass die Ergebnisse in all ihrer Originalität die Merkmale reifer Abgeklärtheit nicht vermissen lassen. Es giebt unter den Brunnen, Grabmalen und Aschenurnen Beispiele, die der rhythmischen Gliederung, den feinen plastischen Schwellungen und dem organischen Aufbau nach, in ihrer Art als vollkommene Lösungen bezeichnet werden können.

Obrists eigenste Art ist mit dieser Konstatierung aber noch nicht bezeichnet. Die ist auch noch nicht erklärt, wenn man auf seine Schriften hinweist, in denen der schnelle Takt seines Lebensgefühls so schön und stürmend zum Ausdruck kommt, und auch dann nicht, wenn man seine ungemeine Begabung zu lehren und zu überzeugen betrachtet. Das Eigentliche in Obrist ist ein ursprüngliches, freies Formempfinden. Diesen Forminstinkt zu charakterisieren ist sehr schwer; denn er erscheint abstrakt, wo er doch voller natürlicher Sinnlichkeit ist. Es ist sehr bezeichnend, dass dieses wahrhaft originelle Formempfinden versagt, wo Obrist als Bildhauer vor dem nackten Menschenkörper steht. Es giebt von ihm einige Halbakte, Köpfe und dergleichen; aber diese Arbeiten muten konventionell und fast talentlos an. Sie sind mit einem gewissen Geist und Charme gemacht; aber sie sind ohne höhere Stilhaltung. Und ein Liszt-Denkmal, das den aus nacktem Felsen unvermittelt hervorbrechenden Kopf des Musikers zeigt, ist geradezu geschmacklos und unmöglich. Als er selbst erscheint Obrist erst, wo er sich rückhaltlos der beziehungslosen Form hingiebt. Wie man hört, ist er eben jetzt im Begriff die Konsequenz dieser Anlage bis zum letzten zu ziehen. In seinem Atelier soll ein riesengrosses Etwas aufgebaut sein, das weder Zweck noch Bestimmung hat und in dem es weder Naturalistisches noch Figürliches giebt. Wahrscheinlich wird sich in diesen Gebilden der vom Zweck genesene Formdrang endlich ganz genug zu thun suchen. Natürlich wird in diesen seltsamen Arbeiten viel Problematik sein; doch so seltsam es klingt: in solcher Problematik äussert Obrists genialische Anlage sich am reinsten.

Hermann Obrist ist seiner ganzen Anlage nach ein Gotiker. In seiner Kunstmystik ist er germanisch-keltisch bis zur Unkunst. Er ist ein Ekstatiker der Form. Seine scheinbaren Abstraktionen sind bis zum Bersten angefüllt mit Sinnlichkeit; in dem Chaos seiner Form ist embryonisch eine höhere architektonische Ordnung. Auf den Steinmetzgerüsten gotischer Dome wäre Obrist am Platz gewesen. Dort hätte er sich, wie Ruskin es so schön schildert, liebevoll detaillierend und zugleich orgiastisch in Formen schwelgend künstlerisch ergehen können. Der Begriff Plastik umfasst für diesen Künstler, wie er in einem Vortrag einmal gesagt hat „alle Arten der Tastempfindung, das Gefühl des Glatten, des Rauhen, des Harten, des Weichen, des Plastischen, des Starren, des Biegsamen, des Schwellenden, des Dürren, des Runden, des Kantigen, alle Empfindungen einer breit und gewaltig hingelagerten oder einer monumental aufragenden Masse." In unserer Zweckkunstzeit steht ein Künstler mit solchen Gotikerinstinkten, mit einem solchen ornamentalen Stimmungsdrang, mit seiner Japanerphantastik inmitten klassizistischer Puristen wie ein Unzeitgemässer da, wenn er aus gährendem Temperament heraus undefinierbare Formen schafft, die wie Embryos neuer Architekturgestaltungen sind: Rippungen, an denen Rokoko und Gotik gleichermassen teilhaben und die wie ein Nachtasten des organischen Werdeprozesses der Natur sind, Schwellungen, wie man sie überall in den sich bildenden und umbildenden Organismen findet und die doch an Naturvorbilder nicht erinnern, eine Formphantastik, wie sie in den Skeletten, in den Moosen und Flechten gefunden wird, Linien, die mit van Goghschem Ungestüm, mit van Goghscher Grazie auch züngeln, Gliederungen, die das Halten, Lasten, Greifen, Wuchten, Spannen und Streben architektonisch rein mit unmittelbaren Naturlauten übersetzen, und ein Überfluss, ein Luxus, der auf Fülle des Gefühls deutet, nicht auf gesellschaftliche Repräsentation. Formen, die nicht eigentlich skulptural sind und nicht architektonisch, die aber doch der Plastik wie der Architektur zu Anregungen bedeutender Art werden. Formen, in denen die „nach aussen sichtbar gemachte innere Bewegtheit organischer Kräfte" ist und die ganz und gar Ausdrucksornamente sind, Grabmale, die wie seltsame Stimmungsarabesken dastehen, und Brunnen, in deren Formen die Idee des Wassers, das Leben der ewig lebendigen Quelle in Stein übertragen scheint.

Es hat etwas Tragisches, dass dieser drängende Formenreichtum etwas Singuläres bleibt, dass er nicht aufgenommen und gehalten wird von einer

bedeutenden, allgemeingültigen Architekturkonvention. Unsere Zeit thut sehr Unrecht, so wenig auf die seltenen Begabungen dieser Art zu achten. Sie nützen freilich nicht in derselben Art, wie die stets zweckbewussten, wie die allezeit harmonischen und mit Hülfe von Kompromissen den allgemeinen Bedürfnissen dienenden Talente; aber sie dienen darum nicht weniger. Die Wirkung ihrer vom Gefühl sozusagen ergrübelten Kunst ist ganz mittelbar; doch sollte unsere Zeit allmählich einsichtig genug geworden sein zu wissen, dass Gewicht auch hat, was man nicht ohne weiteres wägen kann. Wir haben viele erfolgreiche Künstler in unserer neuen architektonischen Bewegung, die an den deutschen Traditionen des Empire und andere, die an Bauformen aus der Zeit von 1600 etwa lebendig wieder anknüpfen; wir haben aber ganz Wenige nur, die auch die Traditionen des Rokoko und der Gotik — Traditionen, die aus derselben Wurzel wachsen — der modernen Zeit retten und zu einer Renaissance steigern wollen. Zu diesen Wenigen gehört Obrist an erster Stelle. Das legitimiert sein Thun und Denken im höheren Sinne und rückt das Subjektivistische in ihm ins Licht objektiver Geltung; das rechtfertigt seinen Anspruch auf eine nationale Beachtung, die seinem charaktervollen Individualismus bis jetzt höchst ungerecht versagt geblieben ist.



HERMANN OBRIST, STEINVASE

DELACROIX UND INGRES

VON

MAXIME DU CAMP



EINE KARIKATUR DELACROIX' AUS DEM CHARIVARI

Die Kunstausstellung von 1855, ein Teil der grossen Ausstellung, war aussergewöhnlich reichhaltig. Die Engländer erschienen zum ersten Male bei uns in geschlossener Zahl, und bei der grossen dekorativen deutschen Schule führte uns Kaulbach durch seinen Turmbau von Babel vor Augen, wie er danach strebte, durch seine plastische Kunst geschichtliche Wahrscheinlichkeit zu erreichen. Frankreichs Interesse schien auf die besonderen Säle beschränkt, wo Ingres, Delacroix und Decamps ausgestellt hatten. Es war wie eine Offenbarung. Plötzlich sah man die Thaten unserer Kunst, sah wie sie seit David, der im achtzehnten Jahrhundert ihr Begründer gewesen war, von Fortschritt zu Fortschritt es erreicht hatte, neue Bahnen zu gewinnen, wo Jeder

* Wir entnehmen diese Erzählungen dem zweiten Bande der „Souvenirs littéraires“ von Maxime Du Camp (Paris, Hachette 1893), einer in Deutschland fast unbekannten ausgezeichneten Quelle für die Schilderung aller französischen Maler und Schriftsteller aus grosser Zeit. Merkwürdig bleibt, dass Delacroix beide Begebenheiten in seinem Tagebuche nicht erwähnt. Die Übersetzung ist von Dr. Uhde-Bernays besorgt.
D. Red.

die Freiheit haben konnte, sich nach der Eigenart seiner Begabung und dem Willen seines Genies anzuschliessen. Kein Zusammenhang, keine Verbindung zwischen Ingres, Delacroix und Decamps, und doch Jeder von ihnen ein Künstler, über dessen Bedeutung nicht zu reden war. Dafür stritt man sich über den Vorrang der Zeichnung, über den Vorrang der Farbe und kam zu keinem endgültigen Schluss. Jeder liess sich durch seinen individuellen Geschmack fortreissen und bemerkte gar nicht, dass ein Kunstwerk nur vollkommen sein kann, wenn Komposition, Farbe und Zeichnung einander entsprechen. Am Abend des 26. Mai hörte ich ein Gespräch, das ich mir gemerkt habe, da ich daraus lernte, was ein Künstler vom andern hält. Der Prinz Napoleon, Präsident der Ausstellung, gab ein Fest im Palais-Royal. Es war eine grosse Gesellschaft, die seltsamsten Leute waren beisammen: Gesandte und Industrielle, die Minister komplimentierten die Presse. Ich sehe noch Louise Colet in ihrem besten blauen Tüllkleid, aufgetakelt und aufgeregt, wie sie am Arm von Babinet, der mit mürrischem Gesicht sich in seine Rolle als Cicisbeo ergab, durch die Räume stolzierte, und durch ihr lautes Sprechen alle Blicke auf sich zu ziehen suchte.

Ich stand mit Jadin, Delacroix und Vernet in einer Fensternische. Vernet, lebhaft, mit Orden vollgehängt, sandte den Damen Siegerblicke nach, denen seine weissen Haare die Kraft nahmen. Jadin hatte lange über Ingres gesprochen, indem er nach seiner Gewohnheit Spass und Ernst durcheinander brachte, so dass man nie recht wusste, was er meinte. Da sagte Delacroix: „Trotz seiner Fehler ist Ingres doch ein tüchtiger Maler.“ — Vernet machte einen Satz: „Ingres — tüchtiger Maler! Er ist der grösste Künstler der Gegenwart.“ — Jadin sah etwas ironisch zu Vernet hinüber, und Delacroix fragte: „Was finden Sie eigentlich so bewundernswert? Seine Zeichnung?“ — „Nein, er zeichnet wie ein Kaminkehrer.“ — „Seine Farbe?“ — „Unsinn, er malt ja Stroh.“ — „Komposition?“ — „Lächerlich, keinen lebendigen Menschen bringt er zusammen, sehen sie doch den „Symphorien“, ein Durcheinander wie im Möbelwagen. — „Was also? Seine Formen, seine Auffassung?“ — „Formen, Auffassung, Sie sind toll. Er malt doch nur Gliederpuppen, überzeugen Sie sich doch vor seinem goldnen Zeitalter in Dampierre.“ — Delacroix lachte und erwiderte: „Wenn er gar nichts kann, wieso ist er dann grösster Künstler der Gegenwart?“ Vernet zögerte etwas: „Ich weiss es nicht, er ist aber doch unser einziger grosser Maler. Ich habe bei der Jury eine besondere Medaille für ihn beantragt. Frankreich ehrt sich selbst, wenn es seine grossen Männer ehrt.“ —

Wir sahen uns an und bemühten uns ernst zu bleiben. Vernet fühlte sich geniert, nahm meinen Arm und ging mit mir durch den Saal, wo eine Regimentsmusik die Ouverture zur „gazza ladra“ spielte. Dabei sagte er: „Das ist doch jammervoll, zu sehn wie dieser Delacroix, der keinen Menschen auf die Beine stellen kann, der Kuhfüsse für Pferdefüsse malt, die Begabung des Vater Ingres leugnet. Das ist die Eifersucht. Ich bin nicht so, mich freut es, das Verdienst Anderer anzuerkennen.“ — Vernet verliess mich um die Prinzessin M. zu begrüssen. Ich kehrte zu Delacroix zurück, der gerade zu Jadin sagte: „Der gute Vernet. Bildet sich wohl gar ein er könne malen.“ Jadin erwiderte nichts, sah aber überall herum und schien Jemanden zu suchen. „Was suchen Sie?“, fragte Delacroix. „Ich möchte Vater Ingres finden um ihn zu fragen, was er von Euch Beiden hält!“ —

Das hätte Delacroix sagen können. Er wusste es. Einige Tage vorher hatte ein Bankier, dem die Spaltungen zwischen der Künstlerschaft unbekannt waren, die unglückliche Idee gehabt, einige Maler zum Essen einzuladen, darunter Ingres und Delacroix. Delacroix wurde liebenswürdig begrüsst, Ingres gefeiert. Der kleine, zusammengedrückte Mann mit seiner schmalen eigensinnigen Stirn, seiner schlechten Unterhaltung, die nur auf Raphael und seine Zeit einging, seinen zu kurzen Beinen, seinem dickem Bauch und seinen viel zu breiten Händen hatte eine kolossale Meinung von sich selbst und wusste, dass er ein Meister war. Hier befahl er, liess sich Niemanden vorstellen und hielt alle Anwesenden für seine Bewunderer. Es ging zu Tische. Mitten beim Essen fing Ingres an, unruhig zu werden, man hatte ihm eben erzählt, dass auch Delacroix anwesend sei. Er, Ingres, der Bewunderer des Gottes Sanzio, dessen Oberbonze er ja war, er, der strengste Orthodoxe am gleichen Tisch sitzen mit einem solchen Ketzer, solchem Abtrünnigen, am gleichen Tische das heilige Mahl einnehmen*! Er wurde aufgeregt und schoss wütende Blicke. Delacroix, auf den sie sich richteten, zog sein offizielles Gesicht, das er immer machte, wenn er sich nicht behaglich fühlte.

Ingres versuchte sich zu mässigen, brachte es aber nicht fertig. Plötzlich, nach Tisch, eine volle

* Eine witzige und boshafte Anspieluung Du Camps auf die Wichtigkeit, mit welcher Ingres das Essen betrachtete, als ob es sich jedesmal um die Kommunion handle.
D. Übers.

Kaffeetasse in der Hand, stürzte er auf Delacroix los, der vor dem Kamin stand, mit den Worten: „Herr, Zeichnen, das ist Anstand; Herr, Zeichnen, das ist Ehrensache". — Dabei regte er sich derart auf, dass er seinen Kaffee über Hemd und Weste warf, schrie: „das ist zu stark", seinen Hut ergriff und erklärte: „Ich gehe, ich lasse mich nicht länger beleidigen!" Man drängte sich um ihn, wollte ihn beruhigen, zurückhalten. Vergebens. An der Thür drehte er sich nochmals um: „Jawohl, Anstand! Jawohl, Ehrensache!" — Delacroix war ruhig geblieben. Diaz, der ebenfalls da war, schlug auf sein Holzbein und äusserte zu der völlig bestürzten Frau des Hauses: „Gnädige Frau, er bleibt ein alter Bonze. Nur aus Respekt vor Ihnen habe ich ihm meinen Flegel (das Holzbein) nicht vor den Wanst geschlagen." Alles lachte, aber der Zwischenfall war doch zu auffällig gewesen und die allgemeine Stimmung hatte gelitten. Delacroix bewies seine gute Erziehung und sprach über Ingres Fähigkeiten als Künstler, indem er anfügte: „Genie wird Einem manchmal nur unter der Bedingung, etwas exklusiv sein zu dürfen, verliehen".

Der Bildhauer Préault, der so viele gute Witze und so wenige gute Statuen gemacht hat, pflegte von Ingres und Delacroix zu sagen: „Feindliche Brüder, die Beiden, aber alle zwei sind krank: Eteokles und Polyneikes, der Eine mit der Gelbsucht, der Andre mit dem Scharlach". — Solche Spässe brachten Ingres ausser sich, aber Delacroix, der Verstand besass und Préault leiden mochte, lachte darüber. Man hat Préault thörichterweise mit Delacroix verglichen. Die Zeit wird den ungeheuern Abstand, der in Wirklichkeit zwischen Beiden liegt, sicher noch vergrössern. Denn das Werk von Eugène Delacroix wird allein lebendig bleiben, es ist die Schöpfung eines ganz einzig dastehenden Temperaments.



EUGÈNE DELACROIX, LÖWENKOPF, ZEICHNUNG



AUGUST SEIDEL, WIESENBACH MIT WEIDEN

AUGUST SEIDEL

VON

PAUL FECHTER



In der Jahrhundertausstellung las man seinen Namen nur ein einziges Mal. Und auch dann noch mit einem Fragezeichen versehen. Der offizielle Katalog der Münchner Neuen Pinakothek, der drei Arbeiten von ihm (darunter eine zwei Jahre nach Seidels Tode erworbene) verzeichnet, zählt ihn noch immer zu den Lebenden. Die retrospektive Ausstellung in München brachte zuerst seine Skizzen und damit das Wesentliche seiner künstlerischen Erscheinung ans Licht.

An August Seidel erfüllte sich noch einmal im Licht der Gegenwart das Schicksal der Rayski, Wasmann, Buchholz. Als er am 2. September 1904 starb, schenkte die Öffentlichkeit dem Todesfall kaum Beachtung. Der Vierundachzigjährige war vergessen, obwohl er in seinen Anfängen manchen Erfolg zu verzeichnen und in Arbeiten, die erst nach seinem Tode ans Licht kamen, für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaft sehr Bedeutsames gegeben hatte.

August Seidel wurde am 5. Oktober 1820 in München geboren. Gleich seinem um zwei Jahre älteren Bruder Franz begann er mit der Wissenschaft, wandte sich indessen, wiederum dem Vorbilde des Bruders folgend, bald der Malerei zu. Die wenigen Aufzeichnungen über seinen Studiengang nennen Karl Rottmann als seinen einzigen Lehrer. In der That hat der Zweiundzwanzigjährige einige Zeit bei Rottmann gearbeitet; daneben aber auch, nach einer Mitteilung seines Sohnes, des königlichen Ökonomierats Franz Seidel in München, etwa ein Jahr lang die dortige Akademie besucht. Mangel an Geldmitteln zwang ihn, bald das Studium aufzugeben und sich als Landschafter selbständig zu machen. Er hatte Erfolg: seine Landschaften aus dem Alpenvorland, aus Polling und Eberfing, wo er mit den Brüdern Zimmermann arbeitete, fanden Abnehmer; die Kritik zeigte sich ebenfalls günstig und selbst in Lütows Zeitschrift für bildende Kunst fand die Thätigkeit Franz und August Seidels manche Anerkennung. Bis eine neue Zeit heraufkam, deren Tendenzen er ebensowenig verstand, wie sie die seinigen. Er arbeitete weiter; aber er geriet langsam in Vergessenheit, zum Teil vielleicht durch eigene Schuld, indem er sein Stärkstes, seine Skizzen für sich behielt und nur Fertiges herausgab. Als er starb wusste, ausser ein paar Freunden, niemand mehr von ihm.

Das Wort Delacroix' über Wilkie: „Wie alle Maler aller Zeiten und aller Länder verdirbt er regelmässig selbst, was er Schönes gemacht hat", gilt wie von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen auch von August Seidel. In seinen fertigen Bildern geht das Erlebnis in den meisten Fällen in der Ausführlichkeit der Arbeit unter: man spürt es nur noch wie durch einen Schleier. (Die grosse Gewitterlandschaft von 1884 in der Neuen Pinakothek ist ein deutliches Beispiel dafür.) In seinen Skizzen dagegen sind Anschauung und Ausdruck so

vollkommen eins geworden, ist das Erlebnis so intensiv gestaltet, dass man von der Münchner Ateliertradition, die in den ausgeführten Arbeiten dominiert, nichts mehr verspürt und nur noch den Reiz des Persönlichkeitsausdrucks, getragen von dem Respekt vor den Dingen empfindet.


AUGUST SEIDEL, OBERBAYRISCHE HOCHEBENE

Zwei Faktoren hauptsächlich haben diesen Skizzen ihr Gepräge gegeben: die Holländer und Constable. Wie die meisten Münchner Landschaften des Jahrhunderts, ist Seidel von der Landschaft, vor allem Ruisdaels, namentlich in seinen Anfängen stark beeinflusst worden. Dazu kommt die Einwirkung Rottmanns, dessen Wesentliches von Seidel bewusst fortentwickelt wurde. Diese Einflüsse aber treten in den Hintergrund gegenüber dem John Constables. Es ist mir leider bisher nicht möglich gewesen, Authentisches über die Beziehungen August Seidels zu Constable zu erlangen: das einzige ist eine Erinnerung des Sohnes, wonach er von Constable stets nur mit der grössten Hochschätzung gesprochen hat. Sicherlich aber hat Meier-Graefe recht mit der Behauptung, dass August Seidel, als er in den vierziger und fünfziger Jahren seine „glänzenden Naturstudien" malte, unzweifelhaft Arbeiten Constables gesehen hatte. Werke wie die „Sandgrube" oder die „Windmühle" in der Sammlung des Münchner Oberlehrers Lothar Meilinger, eines Freundes von Seidel, der eine Menge seiner schönsten Skizzen besitzt, sind, bei aller Selbständigkeit und sicheren Freiheit, ohne Constable schwer denkbar. Und zwar muss eine direkte Berührung stattgefunden haben: die Vermittlung über Fontainebleau reicht hier nicht aus. Die Intensität der Anschauung, wie die Energie der farbigen Organisation, der ganze Rhythmus ist dem Constableschen Arbeiten zu verwandt, als dass man an eine beziehungslose Entstehung nur aus ähnlichen Bedingungen glauben könnte. Seidel ist verschiedentlich gereist, in Deutschland, auch nach Italien; so ist es wohl möglich, dass er irgendwo mit dem Engländer in Berührung gekommen ist. Jedenfalls hat er unter den Münchnern am bewusstesten die Arbeit Constables aufgenommen und fortgebildet. Man hat Eduard Schleich wohl den „bayrischen Constable" genannt: vor den Skizzen Seidels, der weitaus kraftvoller und eindringlicher die Besonderheit des Bergholter Müllersohns erfasste, wird man geneigt sein, den Ehrentitel eher für Diesen in Anspruch zu nehmen.

Die Zahl der Werke August Seidels ist sehr gross: „Die Arbeit – so berichtet sein Sohn – ging ihm ausserordentlich leicht von der Hand; er schrieb gewissermassen sicher und rasch Das auf die Leinwand, was er zur Darstellung bringen wollte." Eine der schönsten Sammlungen ist die bereits genannte des Oberlehrers Meilinger, aus der auch die kleine Gewitterlandschaft der Pinakothek herstammt. Weitere schöne Arbeiten besitzt Ökonomierat Seidel in München, ein Sohn des Verstorbenen, desgleichen andere Verwandte und Freunde. Es sind meist Skizzen kleinen Formats, in denen die Beziehungen zu Constable neben denen zu den Niederländern am klarsten zu Tage treten. Die spezifisch münchnerische Seite August Seidels, offenbart sich am meisten in


AUGUST SEIDEL, HOCHGEBIRGSLANDSCHAFT

den zahlreichen Blättern, die er für Pfisters „Monacensia“ lieferte und in denen er die heute grösstenteils verschwundenen alten Winkel und Wirtschaften Münchens schmucklos und gegenständlich und doch mit einer feinen Liebe festhielt. Die Neue Pinakothek besitzt auch ein Ölgemälde dieser Art, die alte Rossschwemme, die nur leider derart neben einem Fenster hängt, dass man überhaupt keinen Eindruck zu empfangen vermag. Ein paar Proben von den Aquarellen und Zeichnungen, die Seidel für Pfister fertigte, haben Otto Aufleger und Karl Trautmann in ihr „Alt-München in Bild und Wort“ aufgenommen: die ehemalige Gastwirtschaft zum Ketterl an der Rossstrasse, den Wollgarten an der Baumstrasse und einige andere. Die Originale befinden sich danach im Besitze der Witwe Philipp Pfisters; schon aus den Reproduktionen aber ersieht man die Beziehungen, die Seidel mit dem am meisten Münchnerischen seiner Zeitgenossen verbinden: mit Karl Spitzweg, zu dem auch von seinen malerischen Qualitäten aus manche Verbindungslinie hinüberführt.



AUGUST SEIDEL, AUFZIEHENDES GEWITTER

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1910

VON

JULIUS ELIAS



aum je war der Kreis der Glaspalast-Unternehmung so eng gezogen wie heuer. Otto Heinrich Engel machte vor zwei Jahren wenigstens den herzhaften Anlauf zu einer Verschmelzung deutscher und internationaler Interessen; diesmal aber ist das Berliner Handwerk zu einer kompakten Mehrheit zusammengeschrumpft, die nicht eine Kunstausstellung bieten, sondern eigentlich nur eine Standesvertretung zum Zwecke sozialer Fürsorge sein will. Nie ist die Brot- und Magenfrage so epigrammatisch in den Vordergrund gerückt worden. Kallmorgen hat in seiner Eröffnungsrede mit naiver Offenherzigkeit, die zahlungsfähigen Bilderkäufer beschworen, ihr schönes Geld nicht für „fremde Kunsterzeugnisse“ zu vergeuden, sondern die überschüssigen Kapitalien lieber im Glaspalast anzulegen. Kallmorgen hat nicht wie ein Künstler geredet; wie der Verwalter eines Spitals oder einer Krankenkasse hat er gesprochen, und mit seinen Worten hat er seiner selbst gespottet. Aber es war auch sonst eine Entgleisung: denn ich kenne wirklich keine Ausstellung, die so gute Geschäfte macht, Jahr aus, Jahr ein, wie die „Grosse“.

Darum hat sich denn die Leitung auch nicht weiter den Kopf zerbrochen; eine Idee, die zusammenfasst (1909 gab es doch noch den Willen zu einer deutschen Porträtausstellung), hatte sie nicht und suchte

sie nicht. Sie hängte die eingelieferten Bilder im wesentlichen korrekt auf, verteilte mit preussischem Gerechtigkeitssinn Licht und Schatten und liess im übrigen den lieben Gott einen guten Mann sein. Neue Persönlichkeiten hatte sie nicht vorzustellen, und hätten sich starke, freie Geister gemeldet, sie wären durch die Jury sicherlich wieder an die frische Luft befördert worden. Der Kritik bleibt nichts anderes übrig, als sich in Geduld und guter Laune zu fassen und die paar Dinge aufzudecken, die an irgendeinem Kennzeichen als „Kunst" zu fassen sind.

Zunächst möchte ich den Organisator Kallmorgen in einer Sache vor sich selbst retten: sein Standpunkt war doch nicht ganz so trivial, wie seine eigene Rede behauptete. Es war eine hübsche künstlerische Geste von ihm, den früher angefochtenen, jetzt halbvergessenen Lesser Ury unter seine schützenden Fittiche zu nehmen und dieses immer noch kräftige Talent wieder der Aufmerksamkeit der Zeitgenossen zu empfehlen. Die Sezession ist, und zwar aus Gründen, die mit Kunst wenig zu thun haben, über Lesser Ury, der innerlich zu ihr gehörte, sicherlich mehr zu ihr gehörte als etwa ein Leo von König oder Heinrich Hübner oder Beckmann, recht leichtherzig zur Tagesordnung übergegangen. Mag sein, dass Urys problematisches Wesen den Groll des sezessionistischen Führers mit einigem Recht verdiente, — indessen: die Sezession hätte die Sache über die Person stellen und Ury eine Aufmunterung nicht vorenthalten sollen. Dieser Mangel an Interesse beeinträchtigte nicht wenig die Entwicklung dieses Talents, das so eigenartig, so stark begonnen hatte. Ury wurde ein unglücklicher Künstler. Zum baren Eigenbrödler fehlte ihm das Zeug; er brauchte die Menschen, und redete sich doch stündlich ein, dass er sie fürchten müsse. In sein Werk kam Etwas, das dem klaren Realismus seiner Frühzeit fremd war: eine lyrische Verbissenheit. Er begann die Landschaft so umzustilisieren, dass sie von seinem misstrauischen Schmerz zeugen konnte. Abendgesichte, denen Weltflucht und Welthass aufgeprägt sind; für die heitersten Gegenden erfindet er grollende Schatten und er drückt selbst dem Sonnengott ein weinerliches Antlitz auf. Er beginnt sich als den verfolgten Juden zu fühlen und dichtet Bibelmotive zu krampfhaften Epopoen des Leides um, versucht sich im alttestamentarischen Historienbild, wozu ihm Formbildung und kompositionelle Einbildungskraft fehlen, bloss um heroisch, um grösser zu erscheinen, als er ist... Die Sammlung nun, für die Kallmorgen mit sicherem Takt die Auswahl traf, führt wieder in die reinere Atmosphäre der Uryschen Kunst. Vornehmlich zu seinen erstaunlichen Anfängen. Damals ist er, aller akademischen Zucht abgewandt, ein Fahrender gewesen, der sich beharrlich durch Holland, Belgien, Frankreich schlug und in München vorsprach, um überall gute Kunst zu sehen. Liebermann hatte den Weg gewiesen; Uhde war gefolgt; Kuehl, Skarbina und Ury waren die nächsten Pioniere. In dieser Reihe stand Ury damals dank seinem freien und entschiedenen Kolorismus, dank seinem feinen Verständnis für luministische Aufgaben. Ury malte, wie Liebermann, wie Uhde den Bauer und das Land, das er bebaut, das schöne trächtige Land der europäischen Niederungen; doch Ury sah ihn nicht als Heloten der Scholle, er sah eine „fröhliche Arbeit". Sein Bauer war ein sicherer, aufrechter Landmann. Dann dringt er in das Städteleben ein. Er wird Sittenschilderer und malt feine Interieurs oder weiche Strassenbilder. Motive aus modernen grossen Strassen hat Ury bei uns in die Kunst eingeführt: nicht novellistische Schildereien, pointierte Kulturstücke — sondern Stimmungen aus der Natur der Strassen: Charakteristiken ihrer Abhängigkeit von Luft und Licht, von Wind und Wetter. Die Strasse als landschaftlicher Eindruck. Von Acker und Hof, von der Proletarierstube, von der Avenue in die freudig-hellen Salons, wo die Wohlhabenheit wohnt, wo Lebensglanz und -farbe ist. Hier voll Bravour die Weltdame; und dann wieder, in der Schmucklosigkeit einer niederen Daseinssphäre die simple Näherin. Überall der eigenartige Dunst und Duft der hausenden Menschenklasse, und überall (die zeichnerische Konstruktion ist der schwächere, der zurückgebliebene Teil) ein stark vordringender koloristischer Zug: wie sich das Licht im Raume fängt — wie es aufsteigt oder verdämmert, wie es Farbe hervorbringt oder vernichtet... In der Sorge um besonnene Naturkontrolle hat Ury später nachgelassen. Er hat die lebhafte Wirklichkeitsanschauung durch das leichtere Verfahren romantischer Umschreibung neutralisiert. Er ersetzt die Wahrheit durch das Spiel, opfert die Ehrlichkeit dem Charme. Hin und wieder gelingt ihm natürlich auch in seinem Farbentaumel eine landschaftliche Symphonie von echtem Klang. So ist das Motiv von Oberhof keine seiner leicht erfundenen Feerien, keine improvisierte Lyrik, sondern ein reizvolles Stück Natur, von einer rührenden Schönheit in der Tonsprache, zumal in der feinen Gliederung des Grün, und von gutem zeichnerischen Ausdruck.

Eine Persönlichkeit von geringerem Wert, immerhin eine Persönlichkeit ist Julius Bergmann aus Karlsruhe, dem gleichfalls ein ganzes Kabinet eingeräumt ist. Er bewegt sich als Tiermaler auf der Linie Troyon-Baisch-Zügel; doch andrerseits hat er von den lichtmalerischen Bestrebungen der neuen Zeit nicht unbedeutenden Vorteil gezogen: er sucht die Seele der Landschaft um die Seele des Tieres, den Atemzug der niederen Kreatur zu finden. Auch der Bauer tritt stärker, umrissener, charaktervoller in seinen Gesichtskreis, als es bei Baisch oder Zügel der Fall ist: die Hüterin der Kühe, der Reiter des Arbeitsgaules, die Alte, die ihren Gänsen auf dem Wiesenbruch voranschreitet, der Jäger, der von feuchtem Morgenhauch umwittert auf das Wild lauert — das ist nicht „Staffage", das sind Gestalten von ursprünglichem menschlichen Ausdruck. Bergmann liebt die Halbhelle, die Dämmerungszustände der Atmo-

sphäre, den abendblauen Himmel, der sich im Wasser spiegelt, den Schattenwurf vorüberziehender Wolken, den Anhauch abkühlender Winde. Seine beste Arbeit ist die Studie des mächtig ausgreifenden Arbeitsschimmels, der von einem Burschen vorwärts gerissen wird. Gute, voll- und tieftonige Bewegungsmalerei, von fern an die Verve des vergessenen Teutwart Schmitson erinnernd.

Hier ist wenigstens Natursuche; die trockene Bilderbogenart Frenzels aber, der als Dritter durch eine Sonderausstellung geehrt wird, lässt kühl und gleichgültig. Dieselbe gediegene Nüchternheit atmet der Geist der Brachtschule: lauter tüchtige Techniker und Menschen, die auf ihre behäbige, ruhige Art auch in der Natur etwas erleben mögen – doch nirgend ein individuelles Zeichen für das Erlebnis, kein farbiger Rhythmus, der in uns fortklingt. Diese Schule will, in ihres Meisters Art, zumal „Heimstätten der Menschen“ schmücken; doch ihre dekorative Auffassung schafft zumeist nur vergrösserte „Bilder“. Es giebt auch eine Kallmorgenschule: mit ihr ist es ähnlich bestellt. Franz Eichhorst tritt aus der gesetzten Brüder Reihen ein wenig heraus durch einen etwas fröhlicheren Klang der Beobachtungsgabe. Er erweitert seine landschaftlichen Studien ins Berliner oder märkische Genre: seine Wald- und Wiesengaudis sind impressionistisch angehauchter Knaus. Das Volk und seine Feste sind wohl auch dort gepackt, wo sie Drolerie und Anekdote sind, doch es glückte Eichhorst andrerseits einigermassen, sein Theater, zumal auf der venetianischen Nacht der Laubenkolonie, wo Mann und Weib und Kind im Schweisse ihres Angesichts dem Vergnügen obliegen, in malerische Bewegung zu setzen.



ARISTIDE MAILLOL, KAUERNDE — SAMMLUNG STERN

Diese Bewegung, die aus der Farbe freiere Töne herausholt, vermisst man auf den Bildern selbst der älteren Berliner Herren, die doch, weiss der Himmel, die koloristischen Schulen mancher Länder und Zeiten durchlaufen haben. Der Jahresbeitrag des Skarbina, der nun von uns gegangen ist und sein künstlerisches Erdendasein mindestens in der Geschichte der Berliner Kultur und Sittenschilderung fortsetzen wird, ist nichts anderes als bunte Illustration eines feuilletonistischen und eines novellistischen Gedankens. Während man aber von dem „Letzten Gruss“ schwer behaupten kann, es sei gute Poesie, so ist doch von dem abendlichen Droschkenhalteplatz zu sagen, es sei die witzige und gut pointierte Aufzeichnung eines „Berliner Spaziergängers“, wie es früher unter dem Strich hiess. Looschen hat malerisch einen recht guten Wurf getan mit seinem lebendigen Figurenbilde „Mutter und Kind“; die Farbe – ein Zusammenklang von gelb und rosa — hat eine gewisse Sensibilität; und die Auffassung weicht sehr erfreulich von den Klischees der Familienjournale ab: das „Mutterglück“ ist gefühlt und die „Kindesunschuld“ von einer gewissen menschlichen Komik. Höheren künstlerischen und menschlichen Wert freilich messe ich den „Maternités“ Fritz Pfuhles bei, der sich merkwürdig entwickelt. Das konstruktive Wesen seiner Frauen- und Kindermalereien ist von starkem Leben; die Farbe, wenngleich nicht ohne Geschmack, mit ihrem empfindlichen Silbergrau, ist allerdings – wenn ich mich so ausdrücken darf — nicht malerisch gefühlt und geworden. Sie ist Notbehelf, Oberfläche für die überwiegend zeichnerische Begabung. Den Einklang von Form und Farbe zu gewinnen, muss Pfuhles nächstes Ziel sein; dann werden wir vielleicht eines Tages in ihm etwas wie einen deutschen Eugène Carrière grüssen.

Wogegen sicher ist, dass wir in Paul Höniger niemals einen deutschen Sisley grüssen werden. Dieser Berliner, der jedes liebe Jahr in Frankreich spazieren malt, ehrt noch immer den Sisleynachahmer Picabia als seine Gottheit. Eins muss man ihm aber sagen: die Kathedrale von Dieppe, die soll er uns lassen stahn; sie ist durch die schlichte, grandiose Naturempfindung des alten Pissarro geheiligt, der ihre smaragdene Herrlichkeit so oft von den Fenstern des „Hôtel de Commerce“ aus malte. Höniger, durch dessen Palette alles klein wird, sieht die Kirche so, als werde sie durch einen grossen runden Platz beherrscht, er drückt sie sozusagen an die Wand; während in Wirklichkeit die Kirche sich aus verhältnismässig beschränkter Umgebung plötz-

lich wie eine starke Masse emporreckt. In diesem Punkte kann ich unseren preussischen Gallier genau kontrollieren: denn in Dieppe verbrachte ich mit meinem genialen greisen Freunde die schönsten Sommertage. Das Berliner Winterbild Hönigers ist malerisch etwas ehrlicher; allerdings ist auch dies Motiv mit französischen Augen gesehen.

Otto Heinrich Engel aber bleibt zu Hause und nährt sich redlich von ländlichen Erlebnissen in deutschen Niederungen. Nun braucht man die Schönheiten neuerer Tonalität nicht unmittelbar in Frankreich zu suchen; sie gehn wie ein holder Gast über die ganze Erde: der fremde Maler erkenne den Gast! Engels Art hat eine Auffrischung der Farbe sehr nötig. Dann wird auch ein lebendigerer Geist und ein gefälligerer Rhythmus in seine etwas kühlen, kreidigen Schilderungen bäuerlicher Frauen-, Mädchen- und Kindertypen und friesischer Dörpereien fahren.

Alle diese Dinge sind von den Machthabern ins beste Licht gestellt; aus ihrer Wirkung ist das Meistmögliche herausgeholt. Doch es giebt auch Begabungen, die einigen Grund zur Klage hätten: der transparente Farbenstil Adele von Fincks wird durch die klobige Technik ihrer Nachbarn totgeschlagen; die eigenartig durchleuchteten Beautés, die sie in feine Innenräume wie unter eine zart irisierende Glasglocke setzt, werden erdrückt von Gegenständlichkeiten, die wahrhaftig nicht aus vierter Dimension stammen. Ein junger Düsseldorfer, Walter Heimig, gar musste sich mit einer guten, aber vorläufig noch einem Beardsleyeinfluss unterliegenden Malerei einen geradezu indefinissablen Platz gefallen lassen: in die Nähe von Örtern, die zwar nicht turpia, doch naturalia sind, sollte man überhaupt keine Bilder hängen.

Das Ausland hätte man wohl am liebsten ganz fern gehalten. Den Ungarn aber konnte man nicht gut ausweichen. Sie beglücken uns nun schon ein zweites Mal, ohne neues zu sagen. Was gut an ihnen ist, stellt sich wesentlich als eine Provinz Frankreichs dar. Barbizon und der Übergang von Barbizon ins Pleinair. Die Landschaften Muncaczys und Paals sieht man gern von Zeit zu Zeit. Es ist die feinste Anpassung an das Landschafts- und Farbengefühl höherer Genien. Verleidenschaftlicher Corot. Schade, dass man bei diesem Vergnügen des Auges und der Seele auch Macher wie Laszlo und Benczur mit in Kauf nehmen muss . . . Aus Belgien: der Sozialkritiker Laermans, so wie wir ihn seit vielen Jahren kennen. Eigentlich immer dasselbe Bild: Bassermannsche Gestalten, bei denen uns der Menschheit ganzer Jammer anpackt, an der Steinbrüstung eines Flussufers daherwankend, daherschwankend; kalte, spitze Sonne liegt über der Vorstadt und ein erbarmungsloser Himmel. Dem Laermans ist die Kunst fast nur um des Mitleids willen da, während ein Franzose wie Le Grand, der Meisterradierer, nur Kunst schaffen kann, indem er Kunst geniesst. Er beobachtet das Pariser Leben da, wo es Tanz, Flirt, Galanterie und Erotik ist und zeichnet in einer flott verkürzenden, eleganten Bilderschrift: aus dem Spiel von Schwarz und Weiss entwickelt sich die zarteste Tonalität. Von Puvis de Chavannes' erregender Monumentalkunst sah man bisher verhältnismässig wenig in Berlin; seine drei Vorarbeiten zu den Pantheonfresken sind also willkommen. Sie behandeln in verschiedenen Entwürfen die Liebestat der heiligen Genovefa, die den bedrängten Parisern Lebensmittel bringt. In einem erhabenen, gehaltenen, alle Widerlichkeiten des Hungersnotelends sublimierenden Stil. Eine Brot- und Magenfrage hat hier tragische Stimmung und klassische Grösse empfangen. Der Geist eines erbarmungsvollen Christentums ist mit der Seele gesucht und in schimmernden Symbolen gefunden.



DORA HITZ, BILDNIS EINES JUNGEN MÄDCHENS. PASTELL
SAMMLUNG STERN

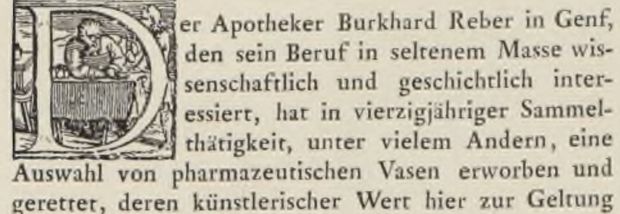


WASSERBEHÄLTER AUS ITALIENISCHEN APOTHEKEN. MAJOLIKA. 1580—1600

ALTE APOTHEKERTÖPFE

VON

JOHANNES WIDMER

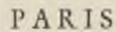


Der Apotheker Burkhard Reber in Genf, den sein Beruf in seltenem Masse wissenschaftlich und geschichtlich interessiert, hat in vierzigjähriger Sammelthätigkeit, unter vielem Andern, eine Auswahl von pharmazeutischen Vasen erworben und gerettet, deren künstlerischer Wert hier zur Geltung kommen mag. Da sind altspanische Fayencen, von denen eine in die maurische Zeit zurückreicht; das Email daran ist goldglänzend, die Malerei vergoldet. Im Figürlichen wie Ornamentalen weichen diese Töpfe weit von den italischen ab. Zunächst folgen die aus den Jahren 1550—1580 datierten, zum guten Teil aus den grossen Werkstätten von Castel Durante, Urbino und Siena, sowie den aus Sizilien stammenden, einwärtsgekrümmten, mit der über die ganze Oberfläche dicht verteilten Ziermalerei. Sodann die gewichtigen kugeligen Gefässe in süditalischer und sizilianischer Majolika aus dem Cinquecento, wo die Bildnisse auf den Töpfen, damaliger Berufssitte gemäss, die Namen der Droguen vertraten. Die Farben sind zumeist im Grunde wuchtig, aber obenhin in glücklicher Weise etwas vertrieben, so dass ein kühner verwehender Gesamtton zustande kommt. Einige Bildnisse sind bedeutende Kunstwerke für sich. — Ein merkwürdig archaisch anmutendes Stück ist eine aus einem Baumstamm gedrehte Theriaktonne, deren Höhlung mit Eisenblech beschlagen ist. Das kräftig bemalte Gefäss stammt aus dem sechzehnten oder siebzehnten Jahrhundert. — Von den späteren Erzeugnissen und Fabriken ist Rouen mit den grossen, etwa 70 cm hohen, sehr sorgsam gearbeiteten Schaustücken vertreten, die an Schlangenhenkeln tragbar sind.

Merkwürdig sind aus Savona stammende, krugartige Töpfe. Ihre Sammlung nimmt sich, mit dem in hellen und dunklen Teilen angeordneten Gezweig, ganz japanisch aus. Ihre Form indessen fügt sich der italienischen Tradition vorzüglich ein. Um 1700 scheinen sie entstanden zu sein, vielleicht auch später.

So umfasst denn diese Seite des Privatmuseums Reber überhaupt mehrere hundert allermeist vorzüglich erhaltener und dokumentierter Nummern, die in ihren mannigfachen, einfach gediegenen Formen, Glasuren und Bemalungen einen ungemein vornehmen, anregenden Eindruck ausüben. Ihr Zweck, zugleich zu nützen und zu schmücken, hat sie vor Extravaganzen beschützt. Manche Werke sind eigentliche Unika.

KUNSTAUSSTELLUNGEN



PARIS

Wenn der *Salon der Indépendants* geschlossen wird, bringen die jungen Maler ihre Bilder zu Druet, Sagot, Kahnweiler u. s. w. die Separatausstellungen zusammenstellen. In der Intimität dieser kleinen Salons gewinnt man einen vollkommeneren Überblick über die Gruppen der jüngsten Hoffnungen als im Lager der Indépendants. Die blöde Anhäufung mehrerer tausend Bilder lässt es nicht zu, dem Einzelnen gerecht zu werden, zumal wenn jeder Einzelne nur Stichproben giebt, die durch die Nachbarn zur Linken und Rechten bedrückt werden. Die jüngste Generation sieht in dem Impressionismus nur ein schönes Abenteuer des französischen Geistes; sie verurteilt ihn, weil er angeblich nichts als Naturnachahmung giebt, zuviel Romantik und zu sehr beschwert ist mit Litteratur. Sie sprechen von Anekdoten des Lichtes, von Theatralik der Farbe, die nicht aus den Dingen heraus leuchtet, sondern den Gegenständen aufgesetzt ist. Sie sagen: „Die Impressionisten schufen zu sehr aus dem Gefühl heraus, schwelgten zu sehr in Gefühlen, ihren Bildern mangelt Logik, Mathematik, Konstruktion.“ Sie berufen sich auf van Gogh, Gauguin und besonders auf Cézanne, der als erster die Notwendigkeit einer Reaktion gegen den Impressionismus fühlte. Diesen Jüngsten ist Delacroix kein Gott mehr. „Er“, sagen sie „hat die Romantik in die französische Malerei hineingetragen, die die Impressionisten hundertfältig variierten. Die reine lateinische Malerei war mit Ingres zu Ende. Die heutige Jugend betet wieder zu David, Chardin, Lorrain und Poussin sind die Herren. In ihnen glauben sie das richtige Maass zwischen Naturnachahmung und Abstraktion zu erkennen. Sie verehren das Quattrocento und Cinquecento, weil sie in den Bildern dieser Zeit mathematische Konstruktion, logische Verteilung der Massen von Flächen und Farben erkennen.

Diese Andeutungen mögen genügen um zu zeigen, wie heftig und energisch sich die heutige Generation vom Impressionismus abkehrt, wie scharf die Wendung ist, die die Jugend unserer Zeit wagt. Theorien aber machen noch keine Genies. Nun muss gesagt werden, dass die Ernstesten dieser Gruppe ihre gegenwärtigen Leistungen selbst nur als Versuche bezeichnen, als unzulängliche Etappen ihrer Entwicklung. „Wir können nicht in fünf Jahren wiedererwerben, was uns seit fünfzig Jahren verloren gegangen ist“, sagen sie, „die Grundbegriffe der Logik, die für eine Abstraktion notwendig sind, sind uns verloren gegangen.“ Wenn man nach diesen Worten die Bilder von Girieud, Braque, Derain, Le Fauconnier, Renault, Friesz betrachtet, wird man sich vielleicht nicht empörend abwenden, sondern ihre exagerierten Deformationen als die Versuche starker Willensäusserungen erkennen, die mit aller Kraft zu einem neuen Stil streben. —



PRUNKTOPF AUS EINER ITALIENISCHEN APOTHEKE. ACHTZEHNTES JAHRHUNDERT

Unvollständig und zufällig zusammengewürfelt war eine Ausstellung von Meisterwerken des neunzehnten Jahrhunderts, die die Marquise von Ganay gegenwärtig bei Gorges Petit arrangiert hat. Dennoch sieht man dort herrliche Bilder von Corot, Dupré, Ingres, Courbet, Daumier, Delacroix, Jongkind, Troyon, Manet u. s. w. in buntem Durcheinander aus den Privatsammlungen von Gallenthien, Blumenthal, Esnault-Pelteric, Vignier, Rouart u. a. Viele Bilder sind schon bekannt, andere zum ersten Male ausgestellt. David, Géricault, Gros fehlen ganz, Rousseau, Manet, Ingres und Jongkind sind unzureichend vertreten. — *Vollard* zeigte zwei Dutzend der schönsten Gauguins. — Der Sammler Schuffenecker und ein dänischer Kunstmaler haben je ein Bild Gauguins dem Luxembourg geschenkt. Otto Grautoff.



APOTHEKERGESCHIRRE ITALIENISCHER ARBEIT AUS DEM SIEBZEHNTEN UND ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERT

BERLIN

In den Sommermonaten, wo die Novitäten von den grossen Ausstellungen aufgenommen werden, pflegen die Kunstsalons Teile ihrer festen Bilderbestände zu zeigen; und da es sich dabei in der Regel um gute abgelagerte Kunst handelt, so herrscht in solchen Ausstellungen dann eine fast galeriemässige Stimmung. Im Salon *Fritz Gurlitt* ist in dieser Weise eine schöne, stimmungsvolle Ausstellung zustande gekommen. Bilder von Böcklin und Thoma, ein sehr bemerkenswerter, seltener Scholderer (Mann ein Reh anschneidend), ausgezeichnete Landschaften von Trübner aus seiner letzten Zeit und intime Kleinigkeiten von Sperl. Von neueren Künstlern eine tonig helle Strandlandschaft von E. R. Weiss, ein an Menzel erinnernder A. Kampf, „das Souper", eine Reihe zarter Landschaftspastelle von K. Hagemeister und einige der Interieurbilder H. Hübners aus Schloss Paretz. Von französischer Kunst ein kräftiger Sisley, ein Stilleben von Gauguin, eine Felsenlandschaft mit Hirschen von Courbet, ein Studienkopf von Ingres und Landschaften des ebenfalls halb zum Franzosen gewordenen Thaulow. Vielerlei, wie man sieht; dass aber gute Kunstwerke stets miteinander harmonieren, wie immer sie im Ursprung auch räumlich und zeitlich voneinander getrennt sind, das lehrte auch diese Ausstellung wieder in ihrer Weise. —

In der *Bibliothek des Kunstgewerbe Museums* war eine Kollektion von Arbeiten Marcus Behmers ausgestellt. Behmer ist einer der Vielen, die von Beardsley herkommen; aber unter seinen Weggenossen — der eben jetzt bei *Ed. Schulte* ausstellende Alastair, Berlin, gehört, zum Beispiel, dazu — ist er entschieden der Reifste und Persönlichste. Er ist eine komplizierte und doch dann wie auf einen Ton nur gestimmte Natur; ein Talent, dem die Kunst ganz und gar Spiel ist, doch ein Spiel, das das Leben füllt und in dem aller Lebensernst enthalten ist. Ein Geist, der von und in Kleinigkeiten lebt, ohne doch kleinlich zu sein. Ein Eklektizist insofern, als er ohne das moderne England, ohne das Italien der Renaissance, ohne maurische und indische Stilvorbilder nicht denkbar wäre; in allem Eklektizismus dann aber auch entschieden wieder originell. Ein feiner Geschmackskünstler, bei dem Alles gespitzt und gewetzt erscheint; aber artistisch geschmackvoll nicht nur im Technischen und Künstlerischen, sondern auch im Empfinden und Denken. Behmer giebt sich als Graphiker geistreich paradox, spöttisch naiv, elegant bizarr; aber alle diese Eigenschaften erscheinen zugleich als Nuancen sich selbst beschränkender Kultiviertheit. Es steht die Beardsley-Decadence wie selbstverständlich neben gesunder Buchgewerblichkeit. Exlibris-Einfälle, Vignettenesprit und Impromptus; Anschauungsquintessenzen im Schnörkel. Behmers Kunst berührt Klinger, Rops, Toorop, Beardsley, Ricketts und es erscheint der Künstler zuweilen wie ein entwickelter Eckmann; am Ende ist er aber doch schliesslich immer er selbst. Ihm wird jede Bedeutung zu einer witzig sentimentalen Arabeske; und jede Arabeske hat ihm tiefere Bedeutung. Diese ganze Kunst gravitiert zum Kunstgewerblichen; aber dennoch wirkt Behmer im typographisch Gewerblichen fast wie ein Amateur. Eine Handwerkernatur ist er nicht im geringsten. Er ist, alles in allem, ein moderner Miniaturist, der Kleinmeister eines allegorisierenden Arabeskenspiels.

K. S.



CHRONIK

PANTOMIME UND DEKORATIVE KUNST

VON

ERNST SCHUR



ie Pantomime ist der höchste und reinste Ausdruck eines Stils der Bühnen- und Schauspielkunst. Sie kann nur entstehen, wo die Schauspielkunst sich zu einer Leidenschaftlichkeit erhebt, die uns eigentlich fremd ist. Nur ein im tiefsten Grunde theatralisches Volk, dem die Geste so sehr Ausdruck der Empfindung wird, dass sie unmittelbarer spricht als das Wort und mehr enthüllen kann als eine Auseinandersetzung, vermag, als den Gipfel seiner Gebärdenkunst, die Pantomime zu schaffen. Sie ist ihm notwendig. Auf dem Gebiet der Mimik ist sie Das, was die Phrase in der Redekunst bedeutet. Die Phrase ist aber nur bei den wirklich rhetorisch veranlagten Völkern erträglich. Anderswo ist sie falsch, sentimental, roh. Sie hat ihren Stil, ihre Schönheit, und ihre Steigerung ist die Geste, die Geste, die allein dominiert. Diese beruht auf einer Kunst und Kultur des Körperlichen.

Daher dürfte es für uns schwer sein, eine Pantomime zu schaffen. Unsere ganze Kultur ist daraufhin nicht angelegt. Das aber ist das Entscheidende. Denn die Pantomime, das heisst eine bestimmte Kunstform schafft nicht der Einzelne; sie ist da, sie liegt im Volkswesen begründet, sie ist eine Steigerung des ganzen Daseins, eine stilisierte Form der Existenz. Andernfalls dürfte sie nur ein artistisches Experiment bleiben. Es könnte auch dies noch reizen. Aber dann müsste die Pantomime aus einer ganz reifen, ebenso differenzierten wie leidenschaftlichen Schauspielkunst hervorwachsen und für sie nur eine natürliche Steigerung bedeuten, eine Auslösung drängender Kräfte. Eine solche Pantomime liefe auch nicht Gefahr im künstlich Literarischen zu versanden. Instinktiv würde sie aus dem Vorrat der Geschehnisse das Passende auswählen und käme so im Inhalt wie in der Darstellung zu einer Einheit, zu dem Stil, den sie verlangt, in die Region, in der sie einzig leben kann.

Vielleicht aber könnte man sich von einer anderen Seite dem Problem nähern. Körper und Geste sind im Raum. Sie verlangen also, was die Pantomime anlangt, die Eingliederung nach raumkünstlerischen Gesichtspunkten. Daher steht neben dem Schauspieler, vielleicht sogar über ihm, der dekorativ schaffende Künstler. Wenn wir eine Gestalt ausdrucksvoll im Raum stehen sehen, so giebt uns das Schönheit genug, da auch

der Sinn, die Erklärung nicht fehlt. Hier erst wird notwendig das Fehlen des Worts begründet. Es ist tatsächlich überflüssig, es würde uns auf diesem Gebiet nichts sagen. Wir fühlen uns vielleicht aus dem Grunde zur Pantomime hingezogen und ihr Wiederaufnehmen erscheint uns darum heute gerechtfertigt, weil sie die Entwicklung der modernen Bühnenkunst konsequent fortsetzt und weil der Raumkünstler hier neue Gebiete zur Sichtbarmachung seines Willens findet. Das Gefühl für Form und die dieser innewohnende selbstlose Schönheit führt uns diesen Dingen zu.

Aber haben wir das Gefühl für den Ausdruck des rein Körperlichen, für die Schönheit der Gesten? Die Grösse und Feierlichkeit, die Erhabenheit solcher Wirkungen des Körpers im Raum gehen uns noch ab. Ein anderes Klima, eine andere Sonne sind dazu nötig. Uns eignet anscheinend mehr das Charaktervolle, der Ausdruck, der Wille. So dürften wir in der Pantomime mehr zum Grotesken, ja eher zum Phantastischen kommen, als zu einer erhabenen grossen Schönheit.

Jedenfalls aber scheint in Deutschland in der Entwicklung des dekorativen Gedankens, die in Farbe, Linie, Form und Fläche die Raumgliederung von einem sensiblen Gefühl, von einer beherrschenden Idee ausgehen lässt, die Möglichkeit gegeben, sich diesem Problem, das in der Pantomime den Künstlern gestellt ist, zu nahen, mit der Aussicht, einer neuen unbenutzten Materie Herr zu werden.

Diese Pantomime wird dann nicht eine künstliche Rekonstruktion, keine momentane Spielerei sein, sondern sie wird ein Ausdruck unserer Zeit werden können. Manche Zeichen deuten darauf hin, dass die Bühnenkunst sich, entsprechend der dekorativen Tendenz der Gegenwart, entsprechend dem Stilstreben unserer Tage, in dieser Richtung bewegt; sie strebt offensichtlich zu jenen Künsten, zum Schattenspiel, zu den Marionetten, in denen volkstümliche Kraft sich zu einer eigenen Kultur, zu einem markanten Stil erhob. Es liegt ein formbildendes Element darin, das nicht in diesen kleineren Spezialgebieten der Theaterkunst sich verlieren will, sondern das diese nur benutzt, um sich zu dem grossen Ausdruck eines monumentalen Stils zu erheben, mit dem die Bühne erst wieder eine Kulturmacht werden kann, ein Organ für das innerste Wollen und Wesen einer Epoche.

❋

Am 19. Mai ist, vierundfünfzigjährig, der französische Maler Henri Edmond Cross gestorben, der in der Gruppe der Neo-Impressionisten neben Signac einer der Einflussreichsten und Persönlichsten war und der durch Seurat der Gruppe dieser Neuerer zugeführt wurde. Von seiner Kunst sprechen, heisst im wesentlichen vom Neo-Impressionismus sprechen. Doch wusste er daneben die Methode auch mit feinen individuellen Werten zu bereichern. Mit dekorativen Anschauungswerten, die an Watteau und an Japan zugleich denken lassen und in denen viel Klingendes ist. Dieser Künstler gehörte nicht zu den eigentlich Schöpferischen; aber er verdient Nachruhm schon um des Ernstes seines Kunststrebens willen.

❋



APOTHEKERVASE AUS ROUEN. ACHTZEHNTES JAHRHUNDERT



NEUE BÜCHER

Zehn Jahre Inselverlag.



er Inselverlag in Leipzig versendet den ersten Gesamtkatalog der in dem Jahrzehnt von 1899 bis 1909 bei ihm erschienenen Bücher. Das giebt Anlass einige Worte über diesen Verlag und seine Thätigkeit zu sagen. Es können nur Worte starker Anerkennung sein. Wenn in späterer Zeit von dem Tiefstand der deutschen Buchausstattung zwischen 1870 und 1900 die Rede sein wird und von der dann kraftvoll einsetzenden Bewegung zum Besseren, so wird in diesem letzten Bezug an erster Stelle immer der Inselverlag mit genannt werden müssen. Die Leistungen dieses Verlages haben schon heute einen historischen Wert. Es hat sich ja in deutschen Verlagsbuchhandlungen der Berufsgeist, der das ideale Arbeitsgesetz anerkennt, in all den Konkurrenzwirren der letzten Jahrzehnte reiner erhalten als in den meisten anderen Berufen. Der Inselverlag nimmt aber selbst innerhalb dieser traditionellen Berufstüchtigkeit, neben relativ wenigen anderen Verlagen nur, einen exzeptionellen Platz ein. Ihm vor allem ist es zu danken, dass das Buch in Deutschland heute wieder etwas wie ein Organismus zu werden beginnt, eine Einheit, in der Inhalt, Type, Schmuck, Einband und Arrangement an ihrem gehörigen Platz wirken und wie mit innerer Notwendigkeit zueinander gehören. Die Leiter des Inselverlages haben sich Anregungen von überall geholt. Vor allem hat die englische Buchkunst die Produktion der ersten Jahre stark beeinflusst. Sodann hat sich der Verlag von vornherein unserer neuen kunstgewerblichen Bewegung angeschlossen und hat sich mit ihr hinaufexperimentiert. Und endlich haben vorbildliche deutsche Bücher aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ihre Traditionskraft geübt. Wenn man also bedenkt, wieviel fremde Einflüsse verarbeitet werden mussten, so ist es eine ausserordentliche Leistung, dass dieser Verlag nun einen selbständigen modernen Stil gefunden hat und dass dieser Stil auf die gesamte deutsche Buchkunst entschieden schon einzuwirken beginnt.

Der Verlag stellte sich zuerst ein wenig auf einen Standpunkt exklusiver Vornehmheit. Und diese absichtliche Soigniertheit hat zeitweise dann zu einer gewissen Künstelei in der Buchausstattung geführt. Von Jahr zu Jahr aber auch ist das Programm umfassender geworden, hat sich die Lust am Besonderen mehr in künstlerisch durchgebildete Solidität verwandelt. Und diese Solidität, die zugleich das ästhetisch Feine und auch das Sachliche will, die das Kultivierte in einem weiteren Sinne erstrebt, hat dem Inselverlag das Prestige dann verliehen, das es heute hat. Diese durchgeistigte Solidität bezieht sich gleichermassen auf die Auswahl der Neudrucke und auf die Wahl neuer,



J. J. VRIESLÄNDER, ZEICHNUNG

literarisch wertvoller Werke. Sie bezieht sich auf die Bestimmung der Drucktypen, auf das Ausprobieren der Typengrösse und der Spatien, auf die Abmessungen des Satzspiegels in Höhe und Breite und auf sein Verhältnis zur Seitengrösse, auf die Wahl des Papieres und auf alles Das, was man im mehr künstlerischen Sinne Ausstattung nennt. Es sind die besten modernen Buchkünstler, deren Namen mit dem Inselverlag seit langem verbunden sind: Henry van de Velde, E. R. Weiss, Heinrich Vogler, R. A. Schröder, Walter Tiemann, Karl Walser, G. Lemmen, Heinrich Wieynk, Marcus Behmer, F. H. Ehmke, Peter Behrens, G. Craig, Th. Th. Heine, Jossot, M. Klinger und Andere. Aber es ist die Arbeit dieser Künstler nichts willkürlich Hinzugefügtes, wie es so oft geschieht, um einem schlecht gearbeiteten Buch einen repräsentativen Schein zu verleihen, sondern es ist der Schmuck immer nur der Teil eines organischen Ganzen. Darin besteht die eigentliche Bedeutung der Leistungen des Inselverlags: in dieser das Ganze meinenden Solidität der Gesamtausstattung. Und Dieses gerade ist es, was dem deutschen Buch am meisten notthut, nachdem es vom unbedenklichen Industrialismus der letzten Jahrzehnte so arg entwertet worden ist. Der Inselverlag ist aus einer „Pan"-artigen Zeitschrift, der „Insel", hervorgegangen und hat sich entwickelt, indem er sich zuerst nur an die relativ wenigen Bücherliebhaber, an Bibliophilen und an die Gemeinde der Fortgeschrittensten wandte. Darum haften seinen Produkten noch heute mit innerer Notwendigkeit einige bibliophilische und artistische Züge an. Die Entwicklung dieses Jahrzehntes aber verbürgt es, dass auch diese unvermeidlichen Merkmale der Tendenz eines Tages überwunden sein werden und dass der Inselverlag mehr noch als bisher dann in der deutschen Verlagsgeschichte eine Stelle einnehmen wird, wie jene berühmten alten Verlage etwa, deren Firmennamen mit dem Ruhm deutscher Dichter und Gelehrten unauflöslich verknüpft sind.

Karl Scheffler.

❁

John Jack Vrieslander: Vierzig Arbeiten. In 100 Exemplaren gedruckt. Erich Reiss Verlag.

Die Zeichnung Vrieslanders, die wir hier abbilden, ist ein Probeblatt aus dieser Folge von 40 Zeichnungen, die der Verlag in Buchform und in guter Reproduktion herausgegeben hat. Es lässt sich in diesem Buche die Entwickelung des auf technischer Leichtigkeit und Anpassungsfähigkeit gegründeten Talentes dieses jüngeren in Berlin lebenden Künstlers deutlich verfolgen. Von der Artistik Beardsleys herkommend, erscheint Vrieslanders Begabung von Blatt zu Blatt sinnlich selbständiger, so dass man vor den späteren Blättern schon mehr an Bonnard etwa denkt als an die präraffaelitische Phantastik des Engländers. Wenn sich die Entwicklung des Künstlers nach dieser Richtung weiter bewegt und wenn er nicht Opfer seiner Geschicklichkeit wird, so werden wir in Zukunft schönen graphischen Arbeiten Vrieslanders entgegensehen können, vor denen man zuerst nicht mehr an irgendwelche Anregungsquellen denkt, sondern an die Individualität des Künstlers.

Karl Scheffler.

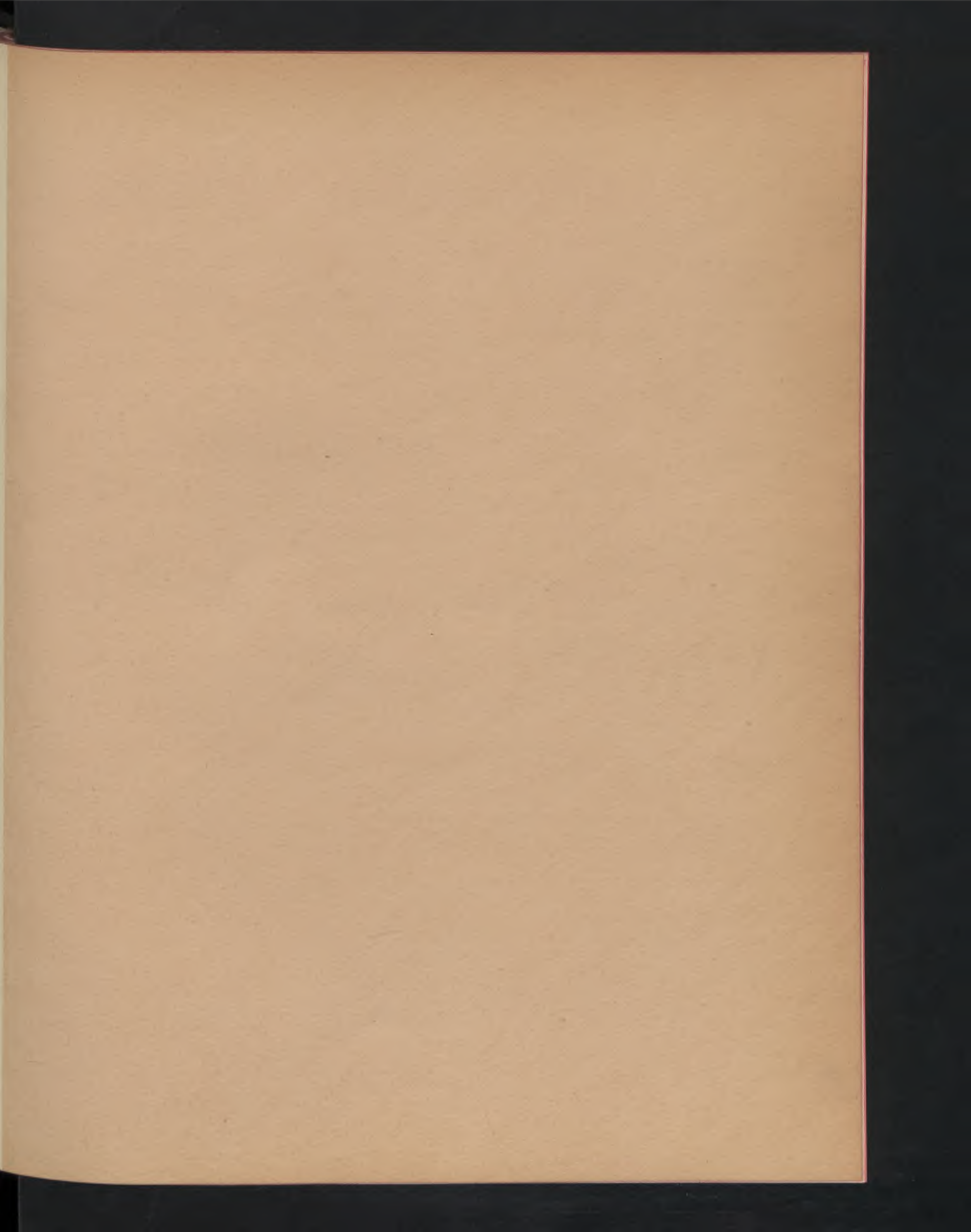
❁

Carl Justi: Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. Mit 41 Tafeln. Berlin 1909. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

Man darf kühnlich prophezeien, dass Carl Justis „Michelangelo" zu jenen ganz wenigen kunstgeschichtlichen Büchern zählt, die man einmal als stolzen „Besitz der Nation" feiern wird. Denn seine Analysen der Schöpfungen Michelangelos haben ihresgleichen nicht in unserer ganzen kunstwissenschaftlichen Literatur und die wundervolle Schlussbetrachtung „Mensch und Künstler" gehört zum Tiefsten oder Höchsten, was je in deutscher Sprache nicht nur über Michelangelo, sondern über den „Künstler" schlechthin geschrieben wurde. Und trotzdem ist dieses Buch bis heute so gut wie unbeachtet geblieben. Der Tagespresse mag solches Versehen hingehen; warum aber haben die Kunsthistoriker, deren Zeitschriften doch mit der Freude Feierklängen selbst die unbedeutendste Dissertation begrüssen, Carl Justi für seine Gabe noch nicht gedankt? Sie nennen ihn gern den „Nestor der Wissenschaft", aber im Grunde ist's ihnen vor dem alten Mann ein bisschen unheimlich. „Il ne pouvait plaire, il était trop différent", sagt Stendhal einmal von Sorel. Wir sind heute allesamt Spezialisten, nicht bloss in der Abgrenzung des Arbeitsgebietes, sondern auch in der Methode des Kunstanschauens. Den Einen interessieren technische und ästhetische, den Anderen historische Probleme, der Dritte forscht in Archiven, der Vierte endlich lässt nur die „Kennerschaft" als solche gelten. Und Carl Justi? Seine Analysen entschleiern die letzten und verborgensten Einzelschönheiten der Fresken oder Plastiken Michelangelos, aber erklären zugleich das Ganze als bedingt durch die besondere Art seines Schöpfers; dann werden die Fäden blossgelegt, die Diesen mit der Kultur seiner Zeit und seines Volkes verknüpfen, und endlich definiert Justi, dank seinem unerhörten Wissen, deren Eigenstes, Das was sie von allen Kulturepochen vor und nach ihr unterscheidet. Und dies geschieht mit einer Meisterschaft der Sprache, in einem ganz persönlichen Stil, der die „geistvollen" Pointen des Feuilletons ebenso vermeidet, wie er nichts gemein hat mit der geistlosen „Sachlichkeit" eines normalen Professors. Vielleicht erhellt aus alledem, warum die Kunsthistoriker von heute sich mit scheuem Respekt um die Anzeige eines solchen Buches herumdrücken — „il est trop différent" . .

Emil Schaeffer.

ACHTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





MAX LIEBERMANN, HOLZSCHNITT NACH EINER KREIDEZEICHNUNG VON R. HOBERG



VINCENT VAN GOGH

VON

PAUL GAUGUIN

eit langem schon habe ich die Absicht über Van Gogh zu schreiben, und gewiss thue ich es auch einmal, wenn ich recht im Zuge bin; für den Augenblick aber will ich nur von gewissen Dingen, ihn oder vielmehr uns Beide betreffend, erzählen, die bezwecken sollen, einen Irrtum zu berichtigen, der in ganz bestimmten Kreisen zirkuliert hat.

Der Zufall hat es gewollt, dass in meinem Leben mehrere Menschen, mit denen ich verkehrt und in Gedankenaustausch gelebt habe, wahnsinnig geworden sind.

Bei beiden Brüdern Van Gogh ist dies der Fall; Manche aus Bösartigkeit, Andere in gutem Glauben, haben mich für ihren Wahnsinn verantwortlich gemacht. Fraglos giebt es Menschen, die einen stärkeren Einfluss auf ihre Freunde ausüben; jedenfalls liegt aber ein weiter Weg zwischen dieser Eigenschaft und der Behauptung, den Wahnsinn eines Anderen verschuldet zu haben. Lange noch vor dem Einbruch der Katastrophe schrieb mir Vincent aus der Heilanstalt, in der er in Behandlung

Anm. d. Red: Dieses ist der Aufsatz, den Paul Gauguin seinerzeit für den „Mercure de France" schrieb und der als eine Art von Selbstrechtfertigung zu betrachten ist. Gauguin hat die Ereignisse durchaus von sich aus geschildert, ohne nur anzudeuten, wie aufreizend seine Wesensart auf die in steter Spannung befindliche Natur van Goghs wirken musste und nicht „ohne der Erzählung eine Nuance seiner Hidalgomanier zu geben, die man ihm schwer verzeiht", wie Meier-Graefe einmal richtig angemerkt hat. Nach der hier geschilderten Katastrophe kam van Gogh ins Hospital und ging sodann freiwillig in's Irrenhaus von Arles, wo in den Tagen lichten Bewusstseins viele der schönsten Bilder noch entstanden sind. Am achtundzwanzigsten Juli 1890, ungefähr zwei Jahre nach der Zeit dieser Schilderung, endete van Gogh durch Selbstmord, in Auvers-sur-Oise, im Hause des Freundes Dr. Gachet. Er war etwa fünfunddreissig Jahre alt, als die hier erzählten Ereignisse sich abspielten; Gauguin war fünf Jahre älter.



VINCENT VAN GOGH, KORNFELDER. ZEICHNUNG — BERLIN, NATIONALGALERIE

war: „Wie glücklich Sie sind, in Paris leben zu können, da giebt es doch noch Autoritäten. Sie sollten einen Spezialisten konsultieren, um Sie vom Wahnsinn zu heilen.“ Und haben wir nicht alle wirklich ein Körnchen Wahnsinn? Wahrscheinlich war der Rat gut, darum befolgte ich ihn nicht; am Ende nur aus Widerspruchsgeist? Die Leser des Mercure konnten einem Briefe Vincents, der vor einigen Jahren veröffentlicht wurde, entnehmen, mit welcher Wärme er mich einlud, nach Arles zu kommen, um ein Atelier, nach seiner Idee, zu gründen, dessen Leiter ich sein sollte.

Ich arbeitete zu jener Zeit in Pont-Aven in der Bretagne, und, vielleicht weil meine angefangenen Studien mich an den Ort fesselten, vielleicht weil ein dunkler Instinkt mich vor irgend etwas Anormalem warnte — jedenfalls habe ich mich lange gewehrt, bis zu dem Tage, wo ich, durch die warmen Freundschaftsbeweise Vincents entwaffnet, mich auf den Weg machte.

Ich kam spät in der Nacht in Arles an und erwartete die Morgendämmerung in einem Nachtkaffee. Der Wirt sah mich einen Moment an und rief dann: „Sie sind ja der Kamerad: ich erkenne Sie.“

Ein Selbstporträt, das ich an Vincent geschickt, hatte genügt, um den Ausruf des Besitzers zu erklären. Vincent hatte ihm, als er ihm mein Porträt zeigte, gesagt, dass es einen Kameraden darstelle, der bald kommen würde. Nicht zu früh, noch zu spät ging ich zu Vincent und weckte ihn. Der erste Tag verging mit meiner Einrichtung, endlosen Gesprächen und einem Spaziergang, da mich Vincent mit der Schönheit Arles und der Arlesierinnen bekannt machen wollte; vorläufig konnte ich mich aber zu keinem Enthusiasmus aufschwingen.

Am nächsten Morgen in der Frühe waren wir schon an der Arbeit; er fortfahrend, ich neu anfangend. Nun muss ich sagen, dass ich niemals jene Leichtigkeit im künstlerischen Schaffen hatte, die Anderen ganz mühelos zu Gebote steht; die sind kaum aus dem Zug ausgestiegen, da nehmen sie schon

die Palette zur Hand und im Nu setzen sie Euch einen Sonneneffekt auf die Leinwand. Kaum trocken, wandert er ins Luxembourg und ist signiert: Carolus Duran.

Ich bewundere zwar nicht das Bild, aber den Menschen — er so sicher, so sorglos! — ich so ungewiss, so unruhig! In jedem Lande brauche ich erst mal eine Zeit der Entwicklung, ich muss immer erst das Urwesen der Pflanzen, Bäume, mit einem Wort der ganzen mannigfaltigen, launenhaften Natur in mich aufnehmen, sie, die sich nie erraten lassen, die sich Keinem leicht hingeben will.

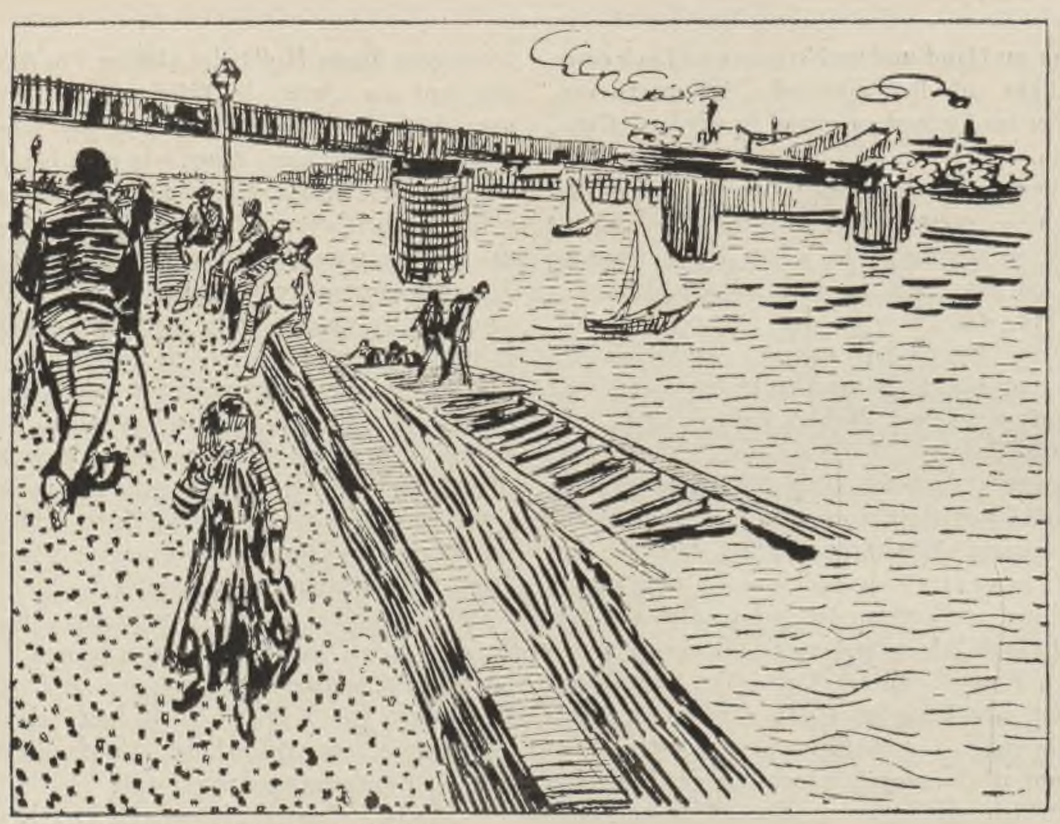
Es dauerte demnach einige Wochen, ehe ich klar den herben Reiz von Arles und seiner Umgebung erfasste. Was nicht hinderte, dass man fest arbeitete; besonders Vincent. Von uns zwei Wesen war der Eine ganz Vulkan, der Andere auch glühend, aber mehr innerlich, es lag etwas von einem bevorstehenden Kampfe in der Luft. Vor allem fand ich überall eine Unordnung, die mir geradezu unerträglich war. Der Malkasten war kaum gross genug, um all die ausgedrückten, nie geschlossenen Tuben in sich aufzunehmen; aber all dieser Wirrwarr war nichts, verglichen mit der heillosen Unordnung, die auf seinen Bildern und in seinen Worten flackerte. Daudet, Goncourt und die Bibel versengten dieses Holländer-Gehirn. In Arles wurden ihm die Quais, die Brücken, die Schiffe, der ganze Süden sein Holland, ja er vergass selbst holländisch zu schreiben; denn, wie man bei der Veröffentlichung seiner Briefe an den Bruder sehen konnte, schrieb er ausschliesslich französisch, und das tadellos mit unzähligen „Tant qu'à, quant à“. Trotz aller meiner Bemühungen, in diesem ungeordneten Gehirn eine gewisse Logik der kritischen Ansichten zu entwickeln, blieb es mir ganz unerklärlich, welche Widersprüche zwischen seiner Malweise und seinen Meinungen bestanden. So hatte er, beispielsweise, eine grenzenlose Bewunderung für Meissonnier und einen tiefen Hass auf Ingres. Degas brachte ihn zur Verzweiflung und Cézanne war für ihn ein Mensch, der schlechte Witze macht. Dachte er an Monticelli, so weinte er.

Es empörte ihn, dass er gezwungen war, mich als eine grosse Intelligenz anzuerkennen, obgleich ich eine zu niedrige Stirn hatte, was als Zeichen von Dummheit gilt. Und bei alledem, eine grosse Zärtlichkeit, oder vielmehr ein Altruismus, wie ihn nur das Evangelium predigt.

Gleich im ersten Monat sah ich, dass unsere gemeinsamen Finanzen in dieselbe Unordnung gerieten. Was thun? Die Lage war peinlich, da unsere Kasse, wenn auch in bescheidener Weise, von seinem



VINCENT VAN GOGH, STRASSE, ZEICHNUNG



VINCENT VAN GOGH, FLUSSUFER. ZEICHNUNG

Bruder versorgt wurde, der Angestellter im Hause Goupil war; was dabei auf meinen Teil kam, war als Austausch gegen Bilder von mir gedacht. Es musste gesprochen werden, auf die Gefahr hin, sich an einer sehr grossen Empfindlichkeit zu stossen. Mit unendlicher Vorsicht also und zartester Rücksichtnahme, die sich wenig mit meinem sonstigen Charakter vertrugen, wagte ich mich an die Frage. Ich gestehe, es glückte mir weit leichter, als ich es vorausgesetzt hatte.

In einer Schachtel wurde soviel für nächtliche hygienische Ausgänge, soviel für Tabak, und soviel für unvorhergesehene Ausgaben, einschliesslich der Miete deponiert. Dabei, ein Bogen Papier und ein Bleistift, damit Jeder ehrlich aufschreibe, was er der Schachtel entnommen hatte. In einer anderen Schachtel der Rest der Summe, in vier Teile geteilt, was in jeder Woche für unser Essen verausgabt werden durfte. Das kleine Gasthaus gaben wir auf, und mit Hilfe eines Gasöfchens, besorgte ich das Kochen, während Vincent ganz in der Nähe unseres Häuschens die Einkäufe machte. Einmal wollte Vincent eine Suppe kochen, aber ich weiss nicht, wie er die Ingredienzien mischte — wahrscheinlich wie die Farben auf seinen Bildern — kurz, wir konnten sie nicht essen. Und mein Vincent lachte und lachte und rief einmal über das andere: Tarascon, die Mütze Vater Daudet's. Auf die Wand schrieb er mit Kreide:

Je suis Saint Esprit
Je suis sain d'esprit.

Wie lange sind wir eigentlich beisammen geblieben? Darüber kann ich nichts sagen, denn es ist mir vollständig entschwunden. Trotz der Schnelligkeit, mit der die Katastrophe eintrat, trotz des Arbeitsfiebers, das mich erfasst hatte, kam mir diese Zeit doch wie ein Jahrhundert vor.

Ohne dass das Publikum es ahnt, haben zwei Menschen da eine kolossale Arbeit geleistet, jedenfalls nützlich für sie Beide — vielleicht auch für Andere. Gewisse Dinge tragen ihre Früchte.

Vincent war, bei meiner Ankunft in Arles, mitten in der Neo-Impressionistischen Schule, und er hatte sich ganz fest gefahren, was ihn ausserordentlich bekümmerte; weniger, weil diese Schule, wie alle Schulen, schlecht war, sondern weil sie gar nicht in Einklang mit seiner ungeduldigen und unabhängigen Natur zu bringen war.

Mit all dem Gelb gegen Violett, mit der ganzen Arbeit der Komplementärfarben, die er ganz un-

ordentlich durchführte, gelangte er nur zu unvollendeten, monotonen schwachen Harmonien; der sieghafte Trompetenton fehlte darin.

Ich unternahm es ihn hierüber aufzuklären, was mir leicht wurde, denn ich fand einen reichen und fruchtbaren Boden. Wie alle originalen und mit dem Siegel des Persönlichen gekennzeichneten Naturen, kannte Vincent keine Angst vor nachbarlichen Einflüssen und keinerlei Eigensinn.

Vom ersten Tage an machte nun mein Van Gogh erstaunliche Fortschritte; er schien jetzt erst zu erraten, was alles in ihm steckte, und daher stammt jene ganze Serie von Sonnen und wieder Sonnen in voller Sonne.

Kennen Sie das Porträt des „Dichters"?

1) Gesicht und Haare chromgelb.

2) Der Anzug chromgelb.

3) Die Cravatte chromgelb. Mit einer smaragdgrünen Smaragdnadel.

4) Auf chromgelbem Hintergrund.

Davon erzählte mir ein italienischer Maler und fügte hinzu: „Alles ist gelb, ich weiss eigentlich gar nicht mehr, was Malen ist." Es wäre müssig, hier auf technische Einzelheiten einzugehen. All dies sage ich nur, um Ihnen zu erklären, dass Van Gogh, ohne seine Originalität auch nur um einen Deut zu verlieren, von mir einen fruchtbaren Unterricht empfangen hat. Und täglich war er mir aufs neue dafür dankbar. Und aus diesem Gefühl heraus schreibt er auch an Albert Aurier, dass er Paul Gauguin sehr viel zu verdanken habe.



VINCENT VAN GOGH, ARLES. ZEICHNUNG

Als ich nach Arles kam, suchte Vincent noch sein Selbst, während ich, schon um Vieles älter, ein fertiger Künstler war.

Auch ich schulde Vincent etwas, abgesehen von dem Bewusstsein, ihm nützlich gewesen zu sein: und zwar die Befestigung meiner früheren malerischen Ideen; ausserdem in schwierigen Momenten, die Erinnerung, dass es noch unglücklichere Menschen giebt, als man selbst ist.

Wenn ich die Worte lese: Gauguin's Zeichnung erinnert ein wenig an die von Van Gogh, muss ich lächeln. In der letzten Zeit meines dortigen Aufenthaltes war Vincent ausserordentlich barsch und lärmend, dann wieder schweigsam. Manchen Abend sah ich Vincent zu meiner Überraschung aufstehen und an meinem Bette stehen. Welcher Macht kann ich in solchem Augenblick mein Erwachen zuschreiben?

Jedenfalls genügte es, wenn ich ihm sehr ernst sagte: „Was fehlt dir, Vincent?" Dass er sich, ohne ein Wort zu erwidern, ins Bett legte, um in einen bleiernen Schlaf zu verfallen. Mir kam der Gedanke, ein Porträt von ihm zu machen, beim Malen des Stilllebens, das er so heiss liebte: Sonnenblumen. Als das Porträt fertig war, sagte er: „Ja, ich bin es wirklich, aber ich als Wahnsinniger."

Am selben Abend gingen wir ins Café; er bestellte sich einen leichten Absynth.

Plötzlich warf er mir das Glas mit seinem Inhalt an den Kopf. Ich wich dem Wurf aus, und, ihn mit den Armen umfassend, ging ich mit ihm aus dem Café, über den Platz Victor Hugo und einige Minuten später lag Vincent auf seinem Bett und schlief in wenigen Sekunden fest ein. Am nächsten Morgen, beim Erwachen, sagte er mir sehr ruhig: „Mein lieber Gauguin, ich habe eine dunkle Erinnerung, als ob ich Sie gestern Abend sehr beleidigt hätte."

„Ich verzeihe Ihnen gern und von ganzem Herzen, aber der Auftritt von gestern könnte sich wiederholen, und wenn ich dann wirklich einen Schlag bekäme, wäre ich vielleicht nicht Herr meiner selbst und könnte Sie erwürgen. Nehmen Sie es mir daher nicht übel, wenn ich Ihrem Bruder schreibe, um ihm meine Abreise anzuzeigen."

Welch ein Tag folgte, Gott im Himmel!

Als es Abend wurde und ich eine flüchtige Mahlzeit zu mir genommen hatte, fühlte ich das Bedürfnis, allein ein wenig ins Freie zu gehen, in den Düften der blühenden Lorbeerbäume. Ich hatte schon beinahe den Platz Victor Hugo überschritten, als ich hinter mir schnelle, unregelmässige Schritte hörte, die ich wohl kannte. Ich drehte mich in demselben Augenblick um, als Vincent, mit einem offenen Rasiermesser in der Hand, auf mich zustürzte. Mein Blick muss in diesem Augenblick eine eigentümliche Macht besessen haben, denn er hielt plötzlich inne und lief in schnellem Schritt mit gesenktem Kopf nach Haus zurück.

Bin ich in diesem Augenblick feige gewesen? Hätte ich ihm nicht die Waffe entreissen und ihn beruhigen sollen? Oft habe ich mein Gewissen darum befragt, ich mache mir keinen Vorwurf.

Wer will, mag mit Steinen auf mich werfen.

In ein paar Schritten war ich an einem guten Hotel, wo ich, nachdem ich mich über die Zeit vergewissert hatte, ein Zimmer nahm und zu Bett ging.

In grosser Erregung lag ich bis gegen drei Uhr morgens schlaflos, und wachte erst gegen halb acht Uhr wieder auf.

Auf den Platz tretend, gewahrte ich eine grosse Menschenmenge. Dicht bei unserm Haus Gendarmen und ein kleiner Herr mit rundem Hut, der Polizeikommissär.

Folgendes war vorgefallen: Van Gogh war nach Hause gelaufen und hatte sich ein Ohr glatt bis an den Kopf abgeschnitten. Es muss eine Weile gedauert haben, bis er die Blutung gestillt hatte, denn am nächsten Morgen lagen eine Menge durchnässter Handtücher auf dem Fussboden der beiden unteren Zimmer.

Beide Zimmer und die kleine Treppe, die zu unserm Schlafzimmer führte, waren mit Blut besudelt.

Als er imstande war, auszugehen, begab er sich, den Kopf verbunden, eine baskische Mütze ganz tief aufgesetzt, geradenwegs in ein Haus, wo man, in Ermanglung einer Liebsten, eine leichte Bekanntschaft machen kann. Dort gab er dem Wächter sein sauber gereinigtes Ohr, in ein Kuvert geschlossen. „Hier", sagte er, „ein kleines Andenken von mir". Dann machte er eilends fort, lief nach Hause, wo er sich hinlegte und einschlief. Vorher schloss er aber sorgsam die Fensterläden und stellte auf einen Tisch, nahe beim Fenster, eine angezündete Lampe.

Zehn Minuten darauf war die ganze Straße, die den Dirnen erlaubt ist, in heller Aufregung und man schwatzte über das Geschehene.

Ich ahnte nichts von alledem, als ich die Schwelle unseres Hauses betrat, und als der Herr im runden Hut mir, mit einem mehr als strengen Ton, die Worte ins Gesicht schleuderte:

„Mein Herr, was haben Sie Ihrem Kameraden angethan?" „Ich weiss nichts." „Ach was, Sie werden es schon wissen — er ist tot."

Ich wünsche niemandem einen ähnlichen Augenblick, und es bedurfte einiger langer Minuten, bis es mir möglich war, zu denken und die Schläge meines Herzens zu beruhigen. Zorn, Entrüstung, auch Schmerz und die Schande, all diese Blicke auf mir zu fühlen, die mich zerrissen, erstickten mich und stotternd sagte ich: „Gut, mein Herr, wir wollen hinaufgehen und uns dort oben aussprechen." Im Bett lag Vincent, ganz von den Laken verhüllt, wie ein Jagdhund zusammengekauert, er schien leblos. Leise, ganz leise befühlte ich den Körper, dessen Wärme noch Leben bewies. Das gab mir meine ganze Geisteskraft und Energie wieder.

Mit ganz leiser Stimme sagte ich zu dem Polizeikommissär: „Seien Sie so freundlich, Herr Kommissär, diesen Menschen mit aller nur möglichen Schonung zu wecken, und, sollte er nach mir fragen, so sagen Sie ihm, dass ich nach Paris abgereist bin, mein Anblick könnte ihm verhängnisvoll werden."

Ich muss gestehen, von diesem Augenblicke an, benahm sich der Polizeikommissär so anständig wie möglich, und klugerweise liess er einen Arzt und einen Wagen holen.



VINCENT VAN GOGH, DAS MEER, ZEICHNUNG — BERLIN, NATIONALGALERIE

Als Vincent endlich erwacht war, fragte er erst nach seinem Kameraden, forderte Tabak und Pfeife und war sogar klar genug, sich die Schachtel bringen zu lassen, die unten stand und unser Geld enthielt. Fraglos ein Argwohn, der mich jedoch kaum streifte, denn ich war gegen alles Leiden gewappnet.

Wer sich dafür interessiert, weiss alles übrige, und es wäre unnötig darüber zu sprechen, wenn es sich nicht um die fürchterlichen Qualen eines Menschen handeln würde, der, in Behandlung in einem Irrenhause, in monatlichen Zwischenräumen soweit seine geistige Klarheit wieder gewann, um seinen Zustand zu verstehen und mit dem Feuer der Verzweiflung die herrlichen Bilder zu malen, die bekannt sind.

Der letzte Brief, den ich von ihm empfing, ist aus Auvers bei Pontoise datiert. Er schreibt darin, dass er gehofft hatte, soweit geheilt zu werden, um mir nach der Bretagne nachzukommen, dass er aber jetzt die Unmöglichkeit einer Heilung einsehen müsse.

„Lieber Meister“ (das einzige Mal, dass er dieses Wort aussprach) „es ist würdiger, nachdem man Sie gekannt und Ihnen Schmerzen zugefügt hat, bei voller Geistesklarheit zu sterben, als in einem Zustand, der erniedrigt.“

Er schoss sich eine Pistolenkugel in den Leib, und erst einige Stunden später, in seinem Bett liegend, seine Pfeife rauchend, starb er, im Vollbesitz seiner geistigen Klarheit, in heisser Liebe zu seiner Kunst und ohne Groll gegen die Menschen. M. M.



VINCENT VAN GOGH, FELDER. ZEICHNUNG



KARL SCHADE, DAS HAUS AM WALDE

EIN STREIFZUG DURCH DIE WIENER MALEREI

VON

FRANZ SERVAES

Wiens Stellung im Gesamtbilde deutscher Kunst wird nicht an erster Stelle durch seine Malerei bestimmt. Weit eher sind es Architektur und Kunstgewerbe, die ihm, nun schon seit fast zwei Jahrhunderten, etappenweise einen gewissen Vorrang sichern. Wien ist in einigen Hauptzügen die bestangelegte deutsche Stadt, in der man zugleich am behaglichsten wohnt. Die ästhetische Lebenskunst ist's, was den Wiener auszeichnet und was ihm jene besondere Eigenschaft verleiht, die man übereingekommen ist Geschmack zu nennen. Durch den Geschmack wird Wiens Verhältnis zu allen bildenden Künsten fort und fort geregelt — ein wechselnder, ein gewiss auch diskutabler Geschmack, aber eine ganz unbestreitbare Kraft des öffentlichen Formgewissens. Unzweifelhaft ist der Geschmack nicht das Höchste in der Kunstbegabung; aber es ist just Das, was man, wo es fehlt, am empfindlichsten vermisst. Und bei Deutschen — wir wissen es — pflegt diese Ingredienz des öftern zu fehlen. Wenn sie bei den Wienern vorhanden ist, rührt es vielleicht daher, dass sie slawisch-madjarische Mischdeutsche sind, mit einer lange wirkenden Tradition von romanischen Ländern her.

Auch die Art der gegenwärtigen Wiener Malerei wird vom Geschmack bestimmt, weit mehr als etwa vom Temperament, oder von der Naturgewalt, oder vom Persönlichkeitsdrang, oder von der Pinselvirtuosität. Wer wenig kann, der sucht mindestens seine Sache nett zu machen, oder „fesch", wie der ortsübliche Ausdruck lautet. Wer viel kann, auch der fühlt sich seinem Geschmacks-



JEHUDO EPSTEIN, VENETIANISCHES VOLKSFEST (FRAGMENT)

gewissen an oberster Stelle verpflichtet und vielfach in seinen Grundtrieben davon geleitet. Ferner ist eine Wiener Gemälde-Ausstellung vor allem eine Geschmacksdarbietung. Und diese Gesinnung wächst sich mitunter zu einem Radikalismus aus, der (mit Goethe zu reden) eher eine Ungerechtigkeit als eine Unordnung duldet. Ich weiss von Fällen, wo gute und gutbefundene Bilder zurückgewiesen wurden, weil man von ihnen eine Beeinträchtigung des harmonischen Gesamteindrucks befürchtete. Lieber verzichtete man auf wünschenswerte Qualitäten, als dass man ein für das Ganze vielleicht nachteiliges Geschmacksopfer brächte. Man dürfte diese Gesinnung loben, wenn sie nicht mitunter auch ihr Gegenspiel im Gefolge hätte: dass man Minderwertigkeiten wohl aufnimmt, weil sie sich leidlich oder vorteilhaft ins Ensemble schicken.

✻

Wie bei Ausstellungen so ist auch beim Bild die „Aufmachung“ für den Wiener Maler eine grosse und allergrösste Hauptsache. Keine Stadt war weniger für eine Herrschaftsetablierung des Impressionismus prädisponiert, keine drängte mit solch innerer Naturnotwendigkeit auf die Kultur des Stils und des Stilismus, als eben Wien. Eine Erscheinung wie die Gustav Klimts ist daher etwas völlig Organisches für die Stadt Wien, und ebenso reinster wie auch höchster Ausdruck ihrer eingeborenen künstlerischen Intentionen. Es ist hierbei ganz gleichgültig, dass Klimt in seiner Vaterstadt zurzeit keineswegs populär ist, ja oft mit verbissenem Ingrimm befehdet wird. Seit wann wissen denn die Menschen, was sie tun? Die hasserfüllte Blindheit sehr vieler Wiener gegen Klimt ist nur ein Ausdruck ihrer trägen und kurzsichtigen Befangenheit im Herkömmlichen, keineswegs ein Beweis gegen Klimts grundwienerische Eigenart. Selbst, dass er als ein Einzelner das Neue in direkt extremen Formen anstrebt, ist wienerisch: als oft beobachteter Widerschlag gegen das wahrheitsfeindliche, stumpfe Beharren der breiten Massen. Kurz, man möge sich sonst zu Klimt stellen wie man wolle: zweierlei ist uns Gewissheit: dass er nur aus Wien herleitbar, und dass er ein höchster Ausdruck der Wiener Rasse ist. Er sei somit Achse und Basis unserer Betrachtung.

Künstlerisch vereinigen sich zwei Eigenschaften in Klimt: eine eminente malerische Feinfühligkeit und Zarthändigkeit; ferner ein ausgesprochener Hang zur strengsten dekorativen Stilisierung. Hinzukommt, als mehr geistiges Element, eine eigenartige

tiefsinnig-spielerische Neigung zum Hineingeheimnissen symbolischer Beziehungen. Um endlich den neuesten Klimt ganz zu verstehen, muss man um seine engen Beziehungen zu den Moser-Hoffmannschen „Wiener Werkstätten" wissen. Dies erklärt den immer sichtbarer hervortretenden Stich ins Kunstgewerbliche bei Klimts Malerei: die oft starr flächenhafte Wirkung, die fast geometrisch strenge Raumeinteilung, das Bibelotartige der Gesamterscheinung, das Hervortreten schmuckhafter Überladungen. Es ist ohne weiteres verständlich, dass Künstler, die die Malerei als handwerklichen Selbstzweck betreiben und die grosse Tradition der Tizian, Rubens, Rembrandt und Velasquez heilig halten, oder auf Manet, Monet und Liebermann schwören, eine Erscheinung wie die Klimts a limine ablehnen. Der Kunstrichter wird solch einem Urteil nicht beipflichten dürfen. Er muss von berufswegen weiter blicken. Er muss der Mann mit dem doppelten Herzen sein. Er muss von Allem, was gross ist, auch das Gegenteil gelten lassen — wofern auch dieses wieder einen Zug ins Grosse zeigt. Ist dieser „Zug ins Grosse" bei Klimt vorhanden? Darüber stehen die Meinungen schroff widereinander. Es giebt Kenner, die diesen Künstler kleinlich, zierlich, zärtlich und süsslich finden, kurz, im übelsten Sinne „wienerisch". Es gibt andere — und man wird sie nicht überhören dürfen — die preisen in Klimt einen Bahnbrecher zu neuer Monumentalität, einen Wiederfinder verlorener alter Formreize (Byzantiner, Crivelli, Botticelli), einen Vollender steckengebliebener Schöpferintentionen (Khnopff, Toorop, Beardsley), vor allem einen eigenartigen Schönheitskünder von erlesenster Prägung. Ich glaube, dass man Klimts eigensinnige Schwächen, vor allem die Gefährlichkeit seines Beispiels für die unreife Künstlerjugend nicht zu übersehen braucht und dennoch den Bestrickungen dieses Zauberkünstlers mit Genussfreudigkeit sich hingeben darf. Verlange man doch vom Künstler nichts anderes als eben: seine Welt! Und tauche man doch in diese Welt, auch wenn sie eine fremde, feierliche, frauenhaft süsse und zugleich frauenhaft spröde ist, mit der Naivetät eines Kindes und ohne verstimmende



A. D. GOLTZ, WEINERNTE



LEOP. FORSTNER, WANDMOSAIK

theoretisierende Vorbehalte unter. Nur auf fünf Minuten möge seine Welt die unsere sein — so wird sie uns reich beschenken und begnaden, auch wenn wir danach auf völlig anderen Triften wieder wandeln mögen. Meiner eigenen Individualität ist vieles, was Klimt spendet, widersprechend; aber zu solch einem Paganini der Koloristik, Musset der Empfindung und Flaubert der technischen Durcharbeitung Nein zu sagen, besitze ich nicht den traurigen Mut. Und wenn ich meiner inneren Stimme trauen darf, so ist in Klimt Vieles, was in uns Allen zur Entbindung und Gestaltung drängt. Er ist wirklich Einer, der Blicke ins gelobte Land tut.

Klimts neueste Arbeiten, die man in den letzten Jahren in der „Kunstschau" sah, zeigen die immer wachsende und reifende Stilvollendung dieses Meisters. Vielleicht sind diese Arbeiten „verrannt"; jedenfalls geben sie den geschlossenen und einheitlichen Ausdruck einer aus vielen und langen Anregungen ganz zu sich selbst erwachten, konsequent fortschreitenden Persönlichkeit. Das wundervolle Bild „Hoffnung" — thematisch von höchster Kühnheit, als stilistische Bewältigung von überraschender Vollendung — ist schon ein paar Jahre alt. Wie wertvoll es dem Künstler war, beweist, dass er es lange Zeit nicht ausstellte. Er hat das Bild ganz für sich selbst gemalt, gleichsam als innersten Wegweiser seiner Kunst. Wie man ein „Hässliches" (den Akt eines hochschwangeren Mädchens), in ein Schönes, in ein Tiefbeseeltes und Bedeutungsvolles verwandeln könne, hat Klimt uns wohl nie eindringlicher gelehrt, als auf diesem Bilde. Es giebt Leute, die es zynisch zu finden vorgeben; für mein Gefühl liegt ein Glanz von Heiligkeit darüber. In der gleichen Linie entstanden dann später „Der Kuss" und „Die drei Lebensalter", die man im Vorjahre sah: bei allem hiertaisch Prunkhaften und Strengen doch erfüllt von einer wundersamen Innigkeit menschlichen Fühlens (wie der Mann den Kopf des geliebten Mädchens fasst; wie der Säugling das Händchen auf die Mutterbrust legt). Ferner reiht sich eine „Judith" diesem Reigen an: Todes- und Schicksalsgrauen in starr lodernde Pracht gebannt; äusserstes Weibesgelüst in Linien, gleichsam fugenhaft verarbeitet und hierdurch heroisiert. Auch im Porträt ging Klimt derlei Seelenproblemen nach. Die Gemalten haben es Gott sei dank meist nicht gemerkt. Was der Künstler hier geleistet hat, fand bisher wohl die meiste Anerkennung, trotz mancherlei Gesuchtem im Arrangement, Überladenem in der Dekorierung. Malerisch und seelisch bleiben diese Bildnisse jedenfalls Wunderwerke. Hoffentlich wird Klimt bald auch als Landschafter gebührend gewürdigt. Die wollüstige Fülle der Natur, das schwere Bangen der Atmosphäre, die paradiesische Ruhe weltfernen Träumens hat kaum ein Zweiter so sublim und so vibrierend ausgedrückt wie Klimt; oft mit Linien von beseeligender Einfachheit und Stille; zuweilen mit Farben, die wie in astraler Leuchtkraft brennen.

❁

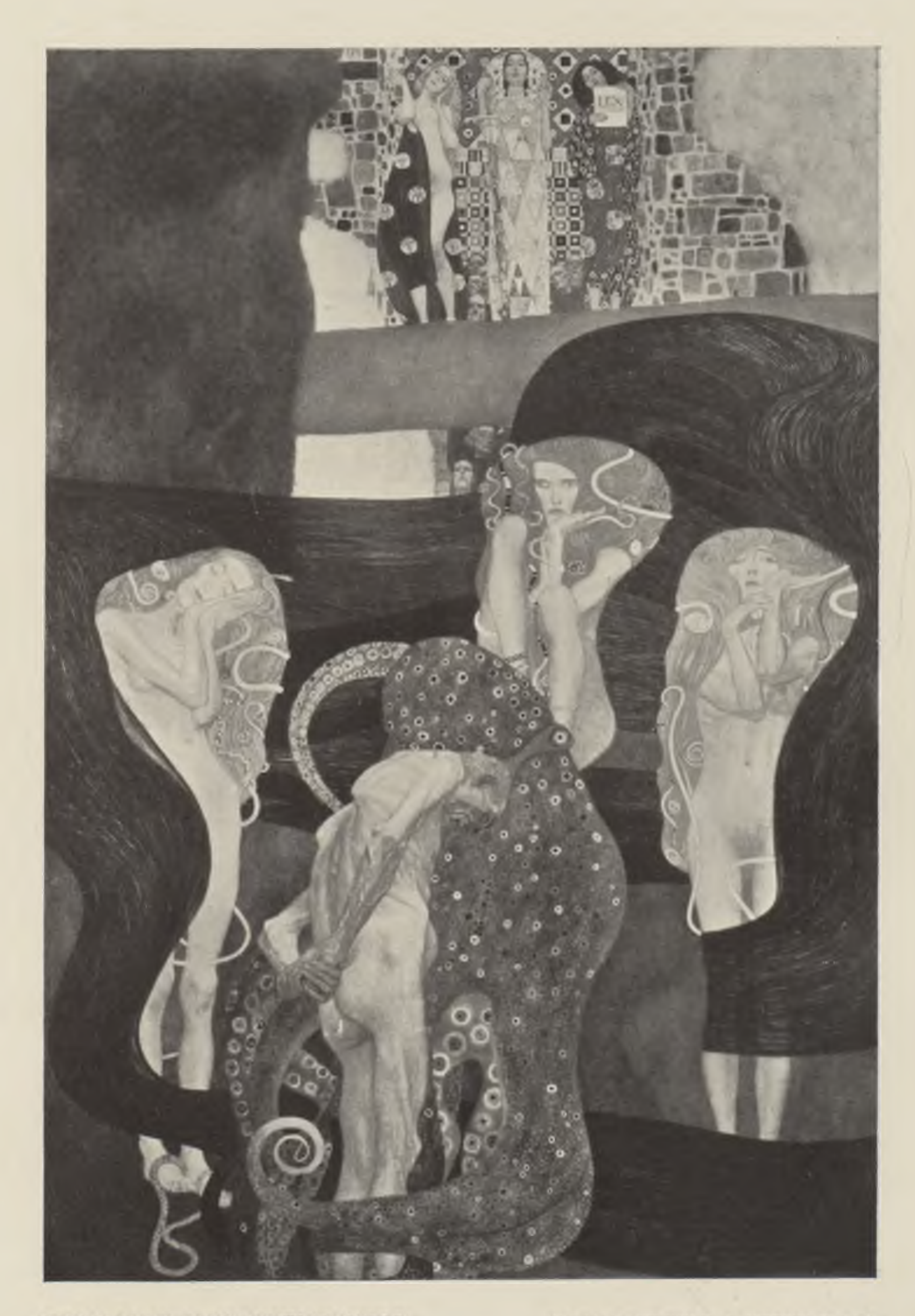
Ich schöpfe einmal Atem und fahre tapfer fort. Nach Klimt kommt mir alles Andere in weitem Abstande. Immerhin, ich verkenne es nicht, es giebt eine Anzahl tüchtiger Begabungen und erfreulicher Erscheinungen im Wiener Ensemble — eben Jene, die das Ensemble erst herstellen.

Die Gruppe Derer um Klimt selbst ist die gefährlichste; weil das verführerische Beispiel des



GUSTAV KLIMT, DAMENBILDNIS

MIT ERLAUBNIS VON H. O. MIETHKE IN WIEN



GUSTAV KLIMT, DEKORATIVES WANDBILD

MIT ERLAUBNIS VON H. O. MIETHKE IN WIEN

unnachahmlichen, das heisst also zur Nachahmung nicht geeigneten Meisters auf ihr lastet. Achtbare Talente wie Bernatzik, List, Auchentaller müssen fort und fort ringen, dass sie ihr bischen Individualität nicht gänzlich verlieren. Auchentaller beginnt sich in seiner Adria-Einsamkeit, jetzt langsam frei zu machen. Jüngere Leute aber, wie Blauensteiner, Egon Schiele und andere, verfallen um so mehr der Verstrickung. Am löblichsten versteht wohl der kluge Karl Moll sein tüchtiges Wesen zu behaupten. Er besitzt von Natur eine feine sensible Innigkeit, als Landschafter und Interieurmaler, und bleibt besonnen, innerhalb dieser Grenzen. Dabei hat er im Anschluss an Klimt und die „Werkstätten" aufs glücklichste seinen Geschmack fortentwickelt. Er wird gerade nach dieser Richtung, immer „wienerischer". Auch Alfred Rollers Name muss hier genannt werden. Er hat sein mittleres, aber glänzend geschultes und von durchdringender Intelligenz gefördertes Talent, indem er es auf einen Nebenzweig rettete, zu hoher und ganzer Blüte gebracht: allerorten pries man ihn während seiner Thätigkeit für die Wiener Hofoper als einen der kühnsten und erfolgreichsten Bahnbrecher für eine auf Suggestionswirkung um Stilharmonie gegründete, grosszügige Bühnendekoration. Gänzlich dem höheren Kunstgewerbe hat sich die erfreuliche Begabung Leopold Forstners verpflichtet. Er ist Vorsteher der neugegründeten „Wiener Mosaikwerkstätte", in der er die Wagnerschen Prinzipien der Flächendekoration mit einer an Klimt und Kolo Moser geweckten Bildsamkeit und einer ganz persönlichen auf feinstem Materialgefühl basierten technischen Erfindungsgabe verbindet. Auf seinem Gebiet wirkt er, vielleicht mehr noch als Roller, im Theaterwesen, bahnbrechend. Als Kuriosum endlich sei der blutjunge Oskar Kokoschka genannt, ein noch arg verwildertes Talent, das auf den Bahnen van Goghs und Gauguins sich weiter tastet und von einem Extrem ins andere taumelt. Hier wird alles auf die Gewinnung von Selbstzucht ankommen. Kokoschka ist der Einzige, dem man redlich wünschen möchte, dass es ihm gelänge, Klimt zu finden: auf dass er aus seinem barbarischen Hässlichkeitstaumel zu einem gereinigten Formgefühl erwache.*



OSKAR KOKOSCHKA, DER TRANCESPIELER

* Anm. der Red.: Von diesem Künstler waren im Juni bei Paul Cassirer Bilder und Zeichnungen ausgestellt. Alles sehr stark, wie oben schon angedeutet, nach Klimt orientiert, alles mehr zeichnerisch und literarisch als malerisch. Literarisch in einer neuen modern verkappten Weise. Bildertitel wie „eine präziöse Frau", „ein brutaler Egoist", „ein Sackgassenmensch" u. s. w. wo es ebenso gut einfach Bildnis heissen könnte, verraten deutlich die Neigungen des bei den ältesten Primitiven outrierteste Modernität Suchenden. Früher wurden die Ideenmaler von Goethe und Schiller beeinflusst, jetzt von Gorki — das ist der Unterschied; früher wurden ihnen die Antike zur Idee, jetzt wird es der Impressionismus.

Zur Kunstschau-Gruppe stehen die drei älteren Wiener Künstlervereinigungen, Sezession, Hagenbund und Künstlergenossenschaft, mit ihrem Heerbann von Malern meist in deutlich ausgesprochenem Gegensatz. Doch ist dieser Gegensatz zum Teil gewiss ein künstlicher, gleichwie diese Gruppen untereinander weit mehr Berührungspunkte haben, als ihre starrsinnige Scheidung vermuten liesse. Auch tauschen sie unter sich ihre Mitglieder fleissig aus. Vor allem sind Manche aus dem Hagenbund und selbst aus der Sezession reuig ins Künstlerhaus zurückgekehrt. Andererseits hat sich der Hagenbund des öfteren aus der Sezession, diese aus dem Hagenbund und selbst auch aus dem Künstlerhaus verstärkt. Alle drei Verbände aber laufen konkurrierend der noch unterkunftlosen Jugend nach, und darin zeigt sich wohl der stärkste Umschwung seit zehn Jahren. Damals suchte man die Jugend, mit einer aus Hochmut und Angst gepaarten Gereiztheit, sich vom Leibe zu halten; heute will man sie, besorgt um die Zukunft der Parteigruppierung, mit süssestem Lächeln an sich heranziehen. Die Kunstschau-Gruppe macht hiervon keine Ausnahme. So steht die gesamte Wiener Kunst unter dem Zeichen der Sehnsucht nach Verjüngung. „In hoc signo vinces!" möchte man sprechen. Doch herrscht einstweilen noch bunteste Verwirrung.

RUDOLF BACHER, BILDNIS DES SCHRIFTSTELLERS KARL KUZMANY

Indes: was schadets, wenn die physiognomischen Linien der einzelnen Künstlerverbände allmählich ins Schwanken geraten? So wird man hoffentlich um so eher einsehen, dass es auf die Verbände gar nicht ankommt, sondern auf die einzelnen Talente, und die hierdurch getragene lokale Kunstblüte. Jedenfalls brauchen uns für unsere weitere Betrachtung die Künstlersippen nebst Zugehörigkeitsfragen in keiner Weise zu beunruhigen. Wir wollen die Maler nehmen, wie sie sind, unabhängig von der Konfession. Und wir wollen versuchen, sie in zwei grosse Gruppen zu teilen: in solche mit stilistischen Neigungen und, in solche, die vorzugsweise der Natur folgen.

❋

Den auf höheren Stil gerichteten Bestrebungen der Wiener Malerei fehlt, wie fast überall in deutschen Landen, das Fundament: der Auftrag zu Freskobildern. Allein die katholische Kirche macht hiervon gelegentlich eine Ausnahme. Aber gerade dieser Auftraggeber ist nicht ganz unbedenklich. Er ist dermassen fest verankert in Traditionen, dass er für die freie suchende Schöpfungsart einer neueren Zeit nicht viel übrig hat. Welch ein abscheulicher Intriguenstreit spielte vor ein bis zwei Jahren, als Kolo Moser für die von Otto Wagner erbaute Kirche der grossen Irrenheilanstalt „Steinhof" den Fresko-Auftrag erhalten hatte! Seine Entwürfe waren genehmigt worden, wurden dann hinterrücks beseitigt, durch Arbeiten des jungen Karl Ederer ersetzt — und nun brach der Skandal los!

Dies nur zur Charakteristik der Situation. Es zeigte sich damals, sowohl bei Moser, wie auch bei Ederer ein entschiedenes Gefühl für die Aufgaben weihevoller Raumausschmückung, natürlich unter Anlehnung an Ravenna und Venedig. Irgendwie Umstürzlerisches brachte weder der Eine, noch der Andere, so wenig wie etwa Ferdinand Andri, der ist an dieser Stelle zu nennen, als Einer der Sinn für grosse Gruppenverteilungen, ernste Linien und geschlossene Farbenwirkung besitzt.

Mittlerweile wird auch bei kleineren Aufgaben fleissig daran gearbeitet, allerhand Formeln für stilistische Vereinfachungen zu finden. Plakat- und Buchillustration haben hierbei wie allerwärts, ihre



KARL MOLL, FRÜHSTÜCKSTISCH

gleichfalls seit ein paar Jahren um Kirchenausmalungen ambitioniert und sich seines Weges wohl bewusst ist — man möchte sagen, mittels einer Synthese von Kloster Beuron und Hodler. Also jedenfalls, Talente die in dieser Richtung zu arbeiten verständen, sind in Wien vorhanden und wahrscheinlich fände sich auch für profane Wände ein dem genius loci gemässer Stil — wofern nur erst die Wände sich fänden. Auch Rudolf Jettmar Einflüsse geübt. Kräfte wie C. O. Czeschka (jetzt leider in Hamburg), Heinrich Lefler, Berthold Loeffler, Rudolf Junk haben neben Moser und Roller hauptsächlich den hierfür massgebenden Wiener Stil geschaffen und in einer Fülle von Begabungen (zum Beispiel Karl Huck) blüht er weiter. Andere, wie Ernst Stöhr, Friedrich König, Walter Hampel, gehen vom poetisch Phantastischen und landschaftlich Stimmungsvollen aus und öffnen

sich von hier einen Zugang zu den künstlerischen Freiheiten der gebundenen Form. Wohl den merkwürdigsten Weg aber ist der Tiroler Albin Egger-Lienz gegangen, der aus der patriotisch-naturalistischen Historie kommt und schrittweise, in steter ernster Arbeit an sich selbst, zu immer grösserer und einfacherer Formgebung gelangte. Das Prächtige an dieser Entwicklung ist, das sie ohne jähen



JOSEF ENGELHART, DER MICHEL

Umschlag und Frontwechsel geschah und dass man auch im neuen Egger-Lienz den alten noch erkennt. Der Künstler ist sich selbst und seiner Heimaterde treu geblieben und hat hierdurch ein ganz individuelles Neuland gefunden. Er ist Klimts eigentlicher Gegenpol und steht ihm hierdurch näher als manche geflissentliche Nachahmer.

❊

Wird die stilisierende Bewegung in Wien noch weiter um sich greifen? Gerade der Übertritt eines Egger-Lienz, sowie die entschiedene Neigung der heranwachsenden Jugend lassen dies vermuten. Aber noch kann von einem entschiedenen Siege dieser Bestrebungen nicht gesprochen werden. Noch giebt es viele und starke Reserven, die vor allem danach trachten, die Natur unverblümt und unverkürzt wiederzugeben und bloss jene bescheidene und möglichst unmerkliche „Übersetzung“ vorzunehmen, die für eine künstlerische Wiedergabe unumgänglich ist. Ich brauche hier nicht auseinanderzusetzen, dass die Befolgung eines solchen Prinzips gerade so schwer und gerade so künstlerisch ist wie die des entgegengesetzten, unter Umständen nach noch weit schwerer und künstlerischer. Es kommt eben alles auf die schöpferische Persönlichkeit und die von ihr entwickelte Energie an. Im Punkte der Energie freilich steht die Wiener Naturalistengruppe (das Wort ist dumm und veraltet, doch man wird mich verstehen) hinter den entsprechenden Kreisen in Deutschland und zumal Frankreich zurück. Der Natur ganz dicht und eng auf den Leib zu rücken, das ist etwas, das dem Wiener „nicht liegt“. Man ahnts wohl: er ist zu „geschmackvoll“ dazu. Er hat nicht den Sinn für Rauheiten.

Sowohl die Wiener Landschaft, wie auch das Wiener Porträt (wenn man den achtbaren Durchschnitt nimmt) legt ganz instinktiv Wert auf Eleganz. Eine Stadt, in der die „gute Gesellschaft“ so mächtig und — so ästhetisch ist wie in Wien, ist naturgemäss ein vortrefflicher Boden für feinere Salonkunst. Wie die Angeli, Horowiz und Pochwalski das Geschlecht der heutigen Grossmütter und Grossväter vornehm und repräsentativ zu porträtieren wussten, so sind die John Quincey Adams, Victor Stauffer, Paul Joanowits, Nicolaus Schattenstein, Heinrich Rauchinger, Marie Rosenthal-Hatschek die Darsteller der gegenwärtig Herrschenden. Natürlich sind die Jüngeren nervöser, raffinierter, koloristischer und selbst oft eleganter; nicht aber auch wahrer und durchgebildeter. Man drückt mehr die gesellschaftliche Erscheinung des Menschen als den Menschen selbst aus. Weit stärker aufs Wesen gehen die Bildnisse von Rudolf Bacher, Josef Engelhart und Ferdinand Andri. Ich sah von diesen schon ganz vortreffliche Leistungen. Geistiger Führer dieser Gruppe (der Andri nur bedingungsweise angehört) ist Engelhart, der manches Paris verdankt und doch seine urwienerische Art sich aufs glücklichste bewahrt hat. Er ist auch Einer



ALBIN EGGER-LIENZ, TIROLER BAUERNAUFSTAND

der Wenigen, die echt wienerische Themen zu finden wissen und in der Hinsicht dem Berliner Baluschek verwandt. Niederösterreichisches Leben hat des öfteren mit Kraft und Laune Alexander D. Goltz dargestellt; mehr auf südliche Farben und Sonne ist Jehudo Epstein eingestellt, ein echtes und starkes, manchmal überschäumendes Temperament und, als gebürtiger Russe, gänzlich unversehrt vom Wiener Geschmäcklertum.

Den breitesten Raum in der Wiener Malerei nimmt zweifellos die Landschaft ein. Von Waldmüller und Rudolf Alt herrscht hier eine gute



HUGO BAAR, WINTERLANDSCHAFT

und feste Tradition. Der Österreicher liebt seine Heimat und besitzt sie gern im Bilde. Trotzdem ist ein Wiener Leistikow (wenn ich etwa von Klimt absehe) unseren Tagen nicht beschert worden. Gewiss giebt es sehr tüchtige Leute. So wären, neben Moll etwa Anton Nowak, Alois Haenisch, Franz Jaschke, Hugo Baar, Adolf Gross, Eduard Ameseder, Hans Ranzonò, Heinrich Tomec zu nennen. Aber ein wenig sind alle Diese, was ich Sommerfrischen-Maler nennen möchte oder, soweit sie sehr modern sind, sogar Winterfrischen-Maler. Den ganz intimen Verkehr mit der völlig unberührten Natur hat wohl Keiner von ihnen. Es sind Grossstadtmenschen, die sich nicht allzu gern exponieren. Als wirklich leidenschaftliche Aufspürer der Natur, die auch vor Unbilden nicht zurückschrecken, Wetterlaunen und Temperaturextreme geduldig ertragen, weltentlegene Winkel entzückt durchstöbern, wüsste ich nur zwei Deutschböhmen zu nennen, die aber künstlerisch zu Wien gehören, Franz Jaeger und Karl Schade. Von Leuten wie diese sind, voll lauterer und unbedingter Naturanbetung, voll tiefer Einfühlungsfähigkeit in die Schönheit flüchtiger Phänomene, vermöchte am ehesten eine Regeneration der österreichischen Landschaftsmalerei auszugehen. Und das wäre dann freilich ein grosser Segen.



AUCHENTALLER, SEEBRISE



BILDNIS PETER BRUEGHELS D. Ä. NACH DEM STICH VON AEGID SADELER
MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER U. CO., MÜNCHEN

PETER BRUEGHEL DER ÄLTERE

1520(?)—1569

VON

LEO POPPER

Ich weiss nicht ob Cézanne ihn gekannt hat; aber dass er ihn fortsetzt ist gewiss. Wer es weiss, wie in der Wildnis der Farbengeschichte diese Zwei dastehen und aufeinander deuten mit einfachen Händen, der wird nicht säumen sie einander zuzukehren und sie zu verstehen, wie sie ineinander erhalten sind.

Und ihr Verhältnis bedeutet mehr als eine Ähnlichkeit und mehr als einen Einfluss: es ist — von aller zufälligen Thatsächlichkeit frei — das tiefe Verhältnis des Problematikers und des sicheren Besitzers einer und derselben Sache. Es zeigt Cézanne, der die Funde des Anderen immer wieder einscharren muss, um sie immer wieder neu und immer tiefer zu finden; und es zeigt den alten Brueghel, dem es Gott im Schlaf gegeben hat. Und weil wir zum Genusse einer jeden Naturvollkommenheit immer erst nach dem vorletzten Zustande fragen müssen (der sie uns menschenförmig macht, indem er zeigt, dass sie nicht aus sich selbst da ist): darum brauchen wir Cézanne zu Brueghel. Und weil wir zu einem Frager doch wieder die Gewissheit brauchen, dass Antworten bestehen, darum denken wir Brueghel zu Cézanne. Und so stark wird der Wunsch sie nebeneinander zu sehen,

dass wir Meilen und Jahrhunderte gering achten, um einen weissen Ton des Einen neben den weissen Ton des Andern zu stellen.

Aber zwischen diesen Beiden ist mehr als die Ähnlichkeit von ein paar Tönen. Was unter der Farbe lebt und geht, wirft seine Wellen an ihre Oberfläche und macht sie bewegt und erfahren. Und die Luft, die um die Farbe ist, wird auch von der Farbe verspeist und ganz verdaut, so dass sie der Farbe Wesen ganz verändert und doch unbekannt bleibt. Es ist, als hätte sie auf den Dingen ausgeschlagen, als käme sie vom Kerne her und hätte sich langsam auf die Schale gesetzt, wie um sie vor dem Vakuum zu schützen.

Das Cinquecento und die Impressionisten übergaben sich ganz der Luft und wurden von der Luft langsam gelöst. Brueghel aber und Cezanne nahmen die Luft zu sich und assimilierten sie ihrer grossen festen Körperlichkeit, dass sie zu einer letzten Haut wurde, die den Körper gegen die Welt abschliesst wie keine zuvor und die ihn doch wieder ganz tief der Welt vermählt.

PETER BRUEGHEL D. Ä., TANZENDER BAUER. GEMÄLDESKIZZE

Aber mit der Kraft, mit der diese Körper die Luft sich einverleibten, zogen sie auch einander an, assen einander, verdauten und assen einander wieder bis sie wie ein Stoff wurden und alle einander verwandt. Die Blume hatte etwas vom Wasser, das Wasser von der Strasse, das Erz vom Himmel, und nichts war, das nicht wie von allem gewesen wäre. So entstand der Urstoff dieser Malerei. Ganz homogen, ganz aus den Dingen gefertigt und doch zuletzt wie ein Stück des Stoffes, aus dem der Maler selbst gemacht war. Jede Malerei gab seit jeher statt der Mannigfaltigkeit der Stoffe, die alle verschieden schwer sind, ein besonderes Material von einheitlichem spezifischen Gewicht; einen leichten oder schweren Stoff, dem unfreiwillig die mystische Rolle zufiel, zu einen, was Gott getrennt hatte, der aber, wenn er schön war, in tiefstem Ernst dieser Aufgabe gerecht werden und als ein „Allteig" alle Stoffe ausdrücken durfte.

Wo alles Falsche, alles ölige Mittel vertilgt war und noch unter dem glänzenden Firniss der staubmatte Schimmer irdischer Dinge hindurchschien, da war der Weg begonnen. Und wo unter dem Staub ein fester und doch elastischer, warmer und doch holzhafter Stoff ahnbar wurde dort war der Weg zur Hälfte getan. Es war ein Teig, der niemals faulen konnte und doch vielleicht blutete, wenn man hineinstach, der fast zum Essen süss und edel schien und doch wie Pergament ganz kühl und trocken anzufühlen. Und wo man sah, dass dieser Stoff an Adel und Tiefe nicht weniger war als alle schönen Stoffe der Natur, dass vielmehr alle diese Stoffe in ihm zu wirken schienen, da war das Ende des Weges erreicht. Es war eine Synthese, so reich wie eine Summe und so einfach wie die Einheit.

Und sie war unbewusst. Wir sehen es: woran der Maler dachte, war gerade das Gegenteil, war ein ganz freies Eingehen auf die Art der einzelnen Stoffe. Wir sehen, wie Haare, Schnee und Sammt und Holz mit grösster Liebe in ihrer eigenen Weise verstanden sind und wie alles geschieht, um ihnen einzeln gerecht zu werden. Aber wir sehen auch, dass alles vergebens ist, weil die Luft und das eigne

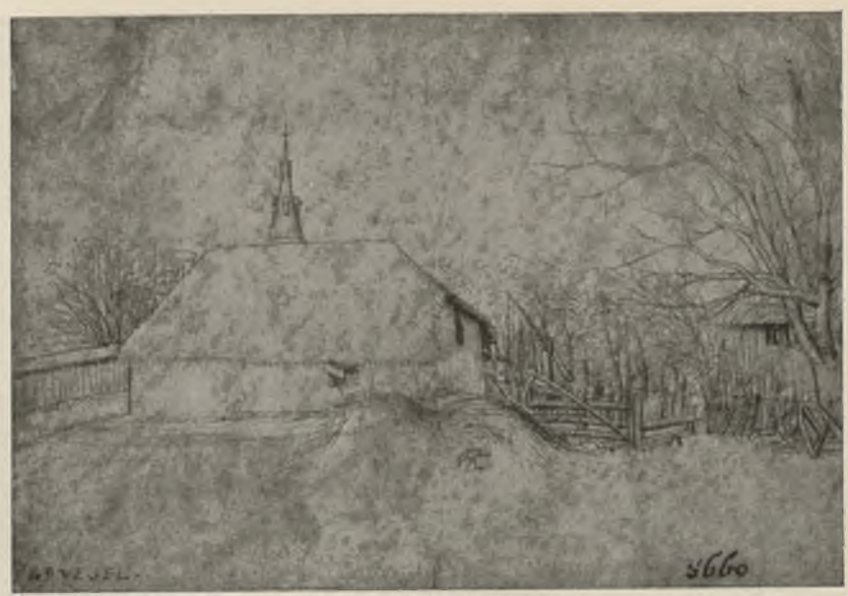


PETER BRUEGHEL D. Ä. WINTERLANDSCHAFT



PETER BRUEGHEL D. Ä., DER VOGELDIEB

Material der Malerei, die Farbe, eine Einheit schafft, die alle letzten Unterschiede ertränkt; dass sie alle eines werden und nur durch ihre Farben und ihre Falten — wie durch Namen — erkennen lassen was sie einzeln waren. Aber das Gemeinsame, das sie behielten, als das Letzte, Eigenste von ihnen genommen wurde, war grösser als dieses Letzte. Und nie hätte der Maler es erreicht ohne diese tiefe hoffnungslose Absicht: das Eigenste wiederzugeben. Denn diese Absicht liess ihn einen Körper machen, einen festen Unterbau für das Letzte. Und dieser ist geblieben und hat das Letzte und sogar die Luft sich gleich gemacht und ist das Grösste, das Weltenförmige an seinem Werk geworden.



PETER BRUEGHEL D. Ä., DORFANSICHT. FEDERZEICHNUNG
MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER U. CO., MÜNCHEN

Das Ganze ist vielleicht nur eine Frage von Intensität und Ernst, aber es scheint, dass nur Genies Intensität und Ernst in diesem Grade haben; denn hätte sonst nicht Jeder, der mit der schlichten Absicht, wahr zu sein vor die Natur trat, den „Teig" gewonnen? Es scheint, dass zu dem Unterbau allein ein Gefühl für Gewicht und Dichtheit, für Masse und Pigment gehört, das schon ans Philosophische grenzt, und ein heisser Lebensglaube nötig ist, um diesen Unterbau zu postulieren und sich nicht mit den Häuten zu begnügen, wie Tausende es ohne Reue taten. Es scheint, dass man ein Kirchenbauer und ein Landmann, ein Heiland und fast ein Menschenfresser sein muss, um ein Naturalist zu sein, wie Brueghel einer war. Und dass man — in seinem Glauben — so ein Naturalist sein muss, um ein Stilist zu sein, wie Brueghel einer ist.

Wir müssen deutlicher sein. Ein Stilist ist Einer, dem die Natur nicht recht ist, dem sie zu viel ist und zu wenig, zu massenhaft und zu zerstreut, zu endlos und zu endlich. Der mit fertigen Vorurteilen in die Natur tritt, und nur Das ersieht, was er schon wusste, um daraus Etwas zu bauen, das schon fertig war, als er begann. Der seine Vorurteile von den Gesetzen des eignen Körpers herholt: von Gesetzen des Tanzes und der Ruhe, der Wärme und der Kälte, der Süssigkeit und der Bitterkeit, des Gleichgewichtes und der Umarmung. Ein Stilist ist Einer, dem die Natur gerade gut ist zu einem Gleichnis seiner geschlossenen Unvollkommenheit.

Ein Stilist ist aber auch Einer, dem die Natur so sehr das Höchste ist, dass er, für sein Gefühl, ihr nur von weitem nahekommen muss, um sie für uns ganz weit zu übersteigen. Dem alles recht ist und der uns irgendein geringes Ding mit einer Inbrunst vor die Augen stellt, als sei's ein Heiligtum. Der durch seine blosse Stärke auch ein Gleichnis macht aus der Natur und uns durch einen Stoff von übergrossem Reichtum, durch Bewegungen, die ungeahnt bedeutend sind, die Unendlichkeit wahrscheinlich macht, beinahe als Etwas, das wir selbst gesehen haben. Die anderen Stilisten schliessen die Natur: sie muss unendlich sein, weil sie nicht heraus kann; Diese da lassen sie offen stehen: und doch wird sie unendlich sein, weil sie Kraft genug hat und Stoff zum ewigen Leben. Die Anderen geben sozusagen die Ewigkeit im Schema; Diese da aber zeigen, wie man es selber macht: sie sind die Praktiker der Ewigkeit.

Brueghel giebt ausser seinem tiefen Teig auch eine Zeichnung von seltener Grösse. Es ist, als hätte er sie zum Gerüst gemacht, das den überschweren Stoff gut tragen soll und gut verteilen. Sie gehört zu diesem Stoffe wie der Umfang zum Gewicht gehört und der Raum zur Stimme. In der Zeichnung hört er auf und in ihr beginnt er. Sie ist das Ende seines eigenen ohnmächtigen Seins und ist der Anfang seiner Gültigkeit. Das gilt zwar



PETER BRUEGHEL D. Ä., DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

von der Zeichnung schlechthin und man könnte glauben, dass alle Andern ebenso beschaffen seien in diesem Punkte. Aber fast allen Anderen fehlt das schwere Material und so hat ihre Zeichnung nicht die Notwendigkeit, nicht den reifen Zweck der seinen und erscheint, an dieser gemessen, fast wie eine leere Haut, die wieder aufgeblasen ist. Die Zeichnung Brueghels ist darum so ungeheuer stark, weil sie, von der Überlast des Stoffes niedergehalten, doch alle Freiheit aller Bewegungen gewonnen hat, und diese Bewegungen doch wieder durch die Last etwas so erschreckend Wuchtiges bekommen haben, dass es scheint als gingen Zentnerdinge durch den Schnee. Es sind Zeichnungen von einer Massigkeit, gegen die Rubens wie ein Schattenriss erscheint; die vielleicht das Konkreteste sind, was in der ganzen Malerei bis jetzt gegeben wurde. Es ist als hätte hier zum ersten Male wieder die Malerei jene Pflicht auf sich geladen, von der sie befreit wurde, als sie Malerei wurde (um weiter nur die Rechte einer tausendförmigen Ungebundenheit zu geniessen): die Pflicht der Architektur, Lasten zu tragen. Diese Malerei verlangt von sich, was niemand von ihr fordert: sie sieht, mit tiefem sittlichen Geschmack, dass es unlauter wäre, die Menschen darzustellen, wie sie stehen und gehen und in allen Zügen und allen Geberden die Last verraten, die sie von ihrem ersten Tage an am eignen Körper tragen mussten, und eben diese Last nicht auch wieder zu geben. Er fühlt, dass es zu wenig ist, Züge und Formen zu geben, als welche nur die Schrift der Schwere sind, und dass die Schwere selbst da sein muss, ihre Schrift zu erklären. Das ist eine Konkretheit, die wir uns abgewöhnt haben, von der Malerei zu verlangen, so sehr abgewöhnt, dass sie uns wie die Vertilgung Dessen erscheinen mag, was wir als Stil empfinden. Denn, da wir unsere Forderungen danach richten, was wir erwarten können, und da wir im allgemeinen von der Malerei nur Abstraktes erwarten können, so fordern wir den Flächenstil, fordern nur die Abschrift der Schwere und fühlen Schwere selbst als eine Last. Und so würde Brueghel mit seiner Baumeisterschwere ein Unsinn werden in einer Kunst, die nicht zum Wohnen da ist.

Aber er ist es nicht. Wie kommt es, dass er es nicht wurde, dass er trotz aller polternden Massigkeit (die uns oft ein Gefühl giebt als seien wir taub, dass wir den Höllenlärm nicht hören können), dass er trotz allen verzweifelten Vorstössen

doch immer wieder zurückgedrängt wird in sein Schattenreich und doch Gemälde bleibt und still und flach?

Er ist gehindert von vielen Hemmnissen des Werkzeugs und der Natur und zu allerletzt von uns selbst, die wir mit unsrer langeveränderten Naturbetrachtung in ihm nicht mehr das Naturbild sehen, wie seinerzeit die Leute. — Da ist vor allem das Hemmnis des Materials, von dem ich früher sprach: alle Stoffe will er greifen, aber er hat nur zwei Hände und muss sie vermengen und mischen; und er hat nur einen Stoff für sie alle: die Ölfarbe, und muss das Rauhe und das Glatte, das Harte und das Wolkige, das Glänzende und das Stumpfe mit dieser Farbe einen und zusammenfassen ob er will oder nicht, und alles was er tun kann, ist: alle gleich edel und schwer von Stoff zu machen.

Und er will weiter seinen Körpern die Rundung geben und seinen Gruppen die Raumtiefe. Aber die Figuren stehen im Freien und werden vom Licht so flach gemacht, dass alle Überplastik von vornherein unmöglich ist. Und eine seltsam kurze Perspektive, die die Figuren des Hintergrundes auch noch gross und klar erscheinen lässt, bringt alle fast in eine Ebene. So entsteht eine Vereinfachung der Fläche, die uns wohl thut, und es bleibt zugleich ein wunderbarer Reichtum von wahrsten Tonwerten, der uns abermals wohlthut: eine Synthese, die er nicht gewollt hat, die wir aber wohl gewünscht haben und zugleich eine Analyse. Und Synthese und Analyse geben einander Wert und Berechtigung, weil sie — einander in Feindschaft bedingend — doch Lösung sind und Totalität ergeben. Und so ist's auch bei der Zeichnung: sie erscheint unendlich einfach und breit, und von nahe besehen, hat doch jeder Kontur alle seine Windungen behalten, und wir freuen uns der Windungen weil wir sie als Wahrheiten sehen und freuen uns der Einfachheit, die so gross war, dass sie nicht nötig hatte, die Windungen zu vertilgen, um einfach zu werden.

So ist hier ein Stil, der ohne sein Zutun dazu wurde, ja gegen seinen Willen: der seinerseits auf die Wahrheit ausging, ohne viel Einschränkungen, aber mit seltenster Gewalt. Hier ist



PETER BRUEGHEL D. Ä., HERBSTLICHE GEBIRGSLANDSCHAFT MIT VIEHHERDE



PETER BRUEGHEL D. Ä. KOPF EINES HIRTEN

ein Stil, der die Natur gewollt hat, um schliesslich mit seiner tiefen Demut doch über sie hinauszuwachsen; der die verstreute Schönheit aller Bewegungen, aller Massen und Farben zusammentrug, weil Alles, was fertig vor ihm lag, einzeln zu wenig war für seine überreiche Laune; weil nur ein buntes, mit Menschen dichtbesätes Bild von seinen Kräften reden konnte. Der Maler, der keine Leere dulden kann, der viele Menschen schöner findet als wenige Menschen, der Themen nur zu Vorwänden braucht, um seinen bunten reichgefleckten Phantasien Gestalt zu geben, ist für uns kein „Sittenschilderer“ mehr; der ist ein Schöpfer von beseeltem Schmuck; der hat die Natur nach dem Takte des eigenen Blutes eingeteilt, bis sie seinem Wesen das Zeichen schrieb. Der hat den Gedanken der Natur gewollt, um schliesslich den Gedanken des Teppichs zu erfüllen. Denn zuletzt hat er für uns alle das absolut Herrliche des Teppichs gewonnen. Seine Menschen können nicht nur leben und schreien, sie können auch verstummen und innehalten und noch die gräulichsten unter ihnen können in ungeahnter Lieblichkeit erstarren und fast zu Blumen werden im wunderbaren Teppich einer Kreuztragung. — Er geht den grössten Weg zur Natur. Aber wo Jeder fallen muss, da fällt auch er. Doch siehe: was er im Fallen erfüllt, ist noch mehr als was er gewollt.

So sehen wir zwei Leute in ihm: Den, der war und wollte, und Den, der nicht konnte und heute ist; und der Eine wächst am Andern: der Erste war nötig um den Zweiten zu zeugen und dieser um jenen zu erhalten. Sie haben zusammen den Naturalismus und den Stil, die Tastbarkeit und die Mystik, die uns im grossen Werke not tun. Und vereinten, wie nur die Genies, die grösste Verständlichkeit mit der grössten Unverständlichkeit.

Und so kommt Brueghel neben Cézanne zu stehen, der dasselbe will und dasselbe nicht kann und den zuletzt seine Zweifel hoch über seine Ziele emporschleudern, wie Brueghel von seinem Glauben über sie emporgehoben wurde: in Höhen täglichster Wunderbarkeit.



PETER BRUEGHEL D. Ä. DORFANSICHT. FEDERZEICHNUNG.
MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER U. CO., MÜNCHEN



ARBEITSZIMMER FRIEDRICH WILHELMS DES DRITTEN LITHOGRAPHIE VON ZIELKE

BERLINER BIEDERMEIERMÖBEL

VON

MAX v. BOEHN

Der starke englische Einfluss, der sich seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in allen Fragen der Kultur auf dem Kontinent geltend macht, beförderte in der Möbelkunst eine Richtung auf das Zweckmässige und Praktische, die gleichsam wie eine Unterströmung neben der feierlichen Pracht des Stiles Louis Seize und des Empire einhergeht. Der Biedermeierstil ist der letzte und vollkommenste Ausdruck dieser Bewegung, deren Hauptforderungen an das Gebrauchsmöbel die der Bequemlichkeit und der Zweckmässigkeit waren. Diesen Ansprüchen des bürgerlichen Lebens verdankt das Möbel jener Zeit seine einfachen quadratischen Formen, seine geraden Linien, die Schlichtheit im Aufbau. Auf schmückendes Beiwerk leistet es so gut wie ganz Verzicht; wie ein Echo vergangener Tage findet man wohl noch hier und da Beschläge

vonBronze, aber nur höchst selten. Wie das Gebrauchsmöbel so sucht auch das Luxusmöbel seine ästhetischen Werte weniger im zufälligen Detail als in der Art, wie es die Reize seines Materials, die effektvolle Maserung des Holzes durch die glänzenden Flächen einer spiegelnden Politur zur Geltung bringt. Die Schönheit des Biedermeiermöbels liegt in seiner Brauchbarkeit, in der handwerklichen Tüchtigkeit seiner Mache, die alle Forderungen an zweckmässige Benutzbarkeit sachlich und einfach zu erfüllen sucht.



BERLINER BIEDERMEIERZIMMER. AUS DEM MÄRKISCHEN MUSEUM

Diese Eigenschaften teilen in jener Zeit die Möbel des Fürsten mit denen des kleinen Mannes; als Adalbert Stifter 1834 seinen Dichter von einem Heim träumen lässt, da füllt er es ihm mit Möbeln: „edel, massiv, antik einfach, scharfkantig, glänzend" und spricht damit aus, was dem Geschlecht jener Tage als Ideal des Möbels vorschwebte.

Schinkel, der in diesen Jahren die Palais der Prinzen Wilhelm, Carl und Albrecht, der Grafen Redern und Raczynski neu errichtete oder umbaute, hat für diese auch die Innen-Einrichtungen nach seinen Entwürfen anfertigen lassen. Die Sitzmöbel lehnen sich stark an die Formen antiker Gebrauchsgeräte an und verlassen sich in ihrer Dekoration mit Behängen von Passementerie auf die Kunstfertigkeit des Tapeziers. Aus Fontanes Jugenderinnerungen ist bekannt, dass Schinkel für einen Tischler in Neu-Ruppin auch bürgerliche Gebrauchsmöbel entwarf, die man in einzelnen Exemplaren heute noch in alten Berliner Familien antrifft. Es sind Schränke, Kommoden, Schreibtische, die nüchtern sachlich in grossen Flächen entwickelt sind, die aber durch ihren streng architektonischen Aufbau und durch die diskrete Verwendung an Säulen, Architraven und anderen Elementen des griechischen Tempelstils doch etwas ungemein Reizvolles haben, in gewissem Sinne ein künstlerisch geadeltes Behagen um sich verbreiten. Die überaus praktische Form des Sekretärs, der in seiner genialen Raumausnützung von keiner ähnlichen Konstruktion übertroffen wird, hat die Biedermeierzeit mit Glück und Geschick weitergebildet; schöne

Exemplare dieses Möbels findet man zum Beispiel, im Marmorpalais in Potsdam. Ein ganz hervorragendes Stück besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum aus dem Vermächtniss des Herrn Bier, einen Sekretär, der aussen mit Mahagoni, innen mit Zedernholz fourniert ist und dessen Aufsatz die Hauptlinien der Architektur von Schinkels Hauptwache wiederholt. Dieses Prachtmöbel soll, mündlicher Tradition zu Folge, ein Meisterstück der alten Stobwasser'schen Manufaktur in Berlin sein. Neben dem prägt auch der Gesamtheit aller Möbel eines Zimmers ihr Gesetz auf. Die Vertikalgliederung eines Raumes durch Schränke, Thüren und Fenster steht in wohl abgewogenem Verhältnis zu dem Gleichmass der Horizontalgliederung, deren Linien durch die halbe Höhe der Tische und Kommoden und die volle Höhe der Schränke streng betont werden. Die Symmetrie in der Aufstellung wird bis zur Ängstlichkeit gewahrt und führt gelegentlich zur Anbringung falscher Thüren und doppelter



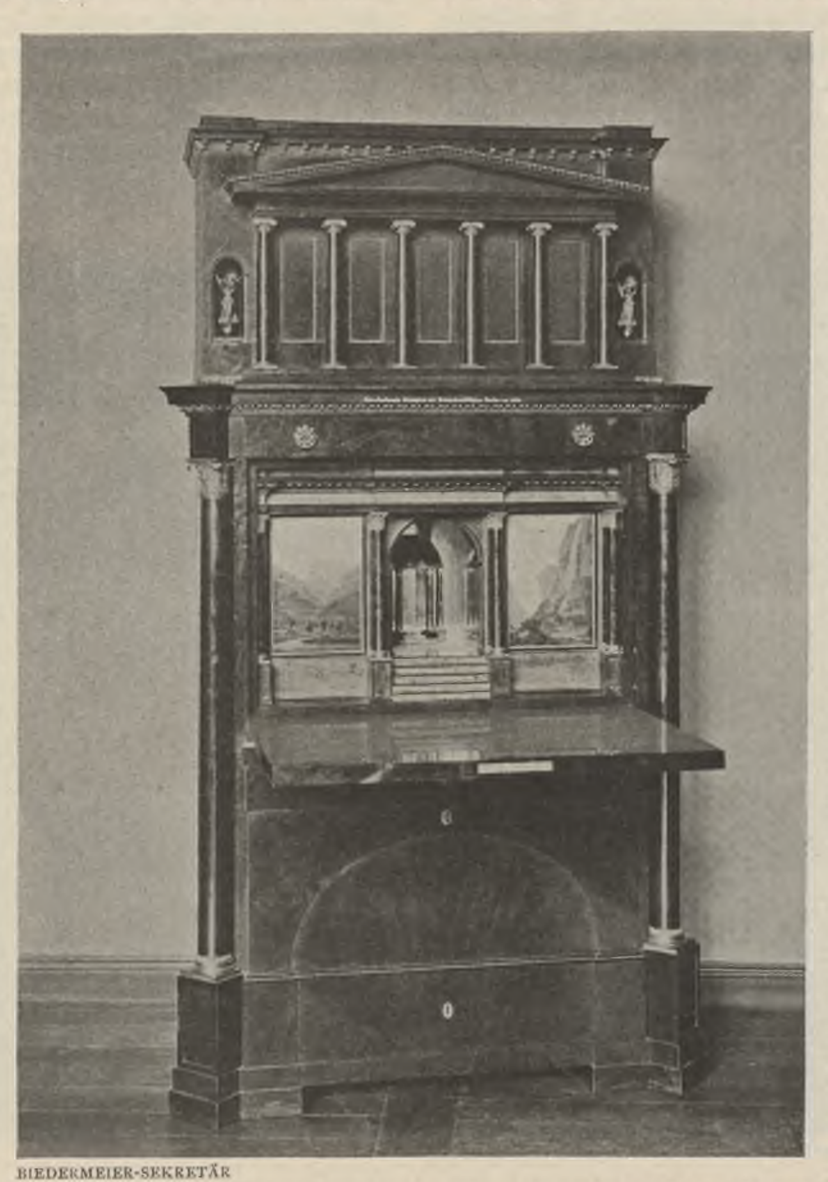
BERLINER BIEDERMEIERZIMMER. AUS DEM MÄRKISCHEN MUSEUM

Sekretär hat das Biedermeier besonders die Servante gepflegt, jenen Zierschrank, dessen Rückwand ein Spiegel bildet, während Seitenwände und Thür aus Glas sind. Er diente zur Aufstellung von Silber, Porzellan, Krystall und verkörpert geradezu die ganze Kleinbürgerlichkeit der Zeit, die ihn erfand, die in ihrer Freude am Besitz gern mit ihm prunken möchte, aber doch nichts riskieren will, nicht einmal den Staub.

Die Zweckerfüllung aus der heraus jedes einzelne Stück gleichsam organisch erwachsen zu sein scheint, Öfen, sie führt auch dazu dass Möbel von ganz verschiedener Zweckbestimmung äusserlich den gleichen Charakter erhalten, man giebt zum Beispiel, Kleiderschränken das täuschende Aussehen eines Sekretärs oder versteckt den Waschtisch in einer Kommode. Dem gleichen strengen Gesetz der Symmetrie gehorchen die Bilder, die sich pedantisch um einen Mittelpunkt ordnen, den man gewöhnlich über dem Ehrensitzplatz: dem Sopha, annimmt. In der Wahl der Bilder prägt sich jener Zug nach dem „Gebildeten" aus, wie er das ganze Leben jener Zeit

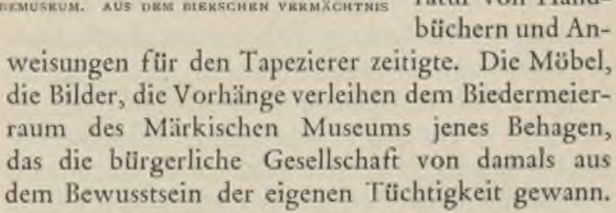
charakterisiert. Kopieen nach bekannten Bildern zumal denen des „göttlichen" Raffael verdrängen bei Wohlhabenden die Originalwerke, im Arbeitszimmer Friedrich Wilhelm III. hängt sogar eine originalgrosse Kopie der Sixtina über dem Schreibtisch; im Bürgerhause tritt der Stich nach einem alten Meister, von dem man weiss, dass er berühmt ist, sogar an die Stelle der Familienbilder.

Nur einzelne, selten bewohnte Schlösser, wie etwa Charlottenhof, haben uns Interieurs in reinem Biedermeierstil erhalten; im übrigen sind wir ganz besonders bei der Rekonstruktion des bürgerlichen Zimmers auf Abbildungen angewiesen. Man kann daher den Versuch, den das Märkische Museum in Berlin unternommen hat, ein Biedermeierzimmer in möglichster Ursprünglichkeit wieder herzustellen, nur mit Genugthuung begrüssen. Das Mobiliar des Raumes entstammt kleinbürgerlichen Kreisen, es ist von Kirschmaser, während besser Situierte so gut wie ausschliesslich Mahagoni verwandten.



BIEDERMEIER-SEKRETÄR

BERLINER KUNSTGEWERBEMUSEUM. AUS DEM BIERSCHEN VERMÄCHTNIS



Seine Hauptstücke sind ein grosser Kleiderschrank, der einen Sekretär vorzutäuschen sucht und ein Eckschrank mit Glasthüren, der eine Etappe auf dem Wege der Entwickelung zur eigentlichen Servante bedeutet. Mit Glück und Geschmack ist in der Ausstellung des Raumes der Charakter der Zeit getroffen worden, der um so mehr zum Ausdruck kommt als man mit Recht den Hauptaccent auf die Dekoration der Fensterwand gelegt hat. Die Ästhetik des Biedermeierzimmers manifestierte sich am stärksten in den Gardinen. Die geniale Verschlingung der Shawls, der künstlerische Wurf ihrer Falten waren Gegenstände ernstlichen Studiums, das in den Jahrzehnten zwischen 1820 und 1850 eine ganze Literatur von Handbüchern und Anweisungen für den Tapezierer zeitigte. Die Möbel, die Bilder, die Vorhänge verleihen dem Biedermeierraum des Märkischen Museums jenes Behagen, das die bürgerliche Gesellschaft von damals aus dem Bewusstsein der eigenen Tüchtigkeit gewann.



WILHELM VON LINDENSCHMIT, KLAVIERSTUNDE

WILHELM VON LINDENSCHMIT
UND DIE DEUTSCHE HISTORIENMALEREI*

VON

OTTO FISCHER



Der Maler Wilhelm Lindenschmit ist im Jahr 1829 in München geboren, und hat hier seine erste Jugend verbracht, als ein Sohn des Historienmalers Lindenschmit, bei dem er auch den ersten Unterricht in der Kunst genoss. Er studierte 1848 in Frankfurt bei Städel und er ging dann im folgenden Jahr, gleichzeitig mit Feuerbach, mit Viktor Müller, mit Hausmann, Henneberg und Anderen, nach Brüssel. Die Jahre 1850—1853 verbrachte er in Paris, wo er sich die bestimmende malerische Anschauung und Schulung gewann. Es sind aus dieser Zeit eine Anzahl von Landschaftstudien erhalten, die den Einfluss der Barbizoner Meister verraten, besonders schön die Waldbilder und Baumstudien, die ganz erfüllt sind von dem schweren schwülen Duft eines Sommertags. Es entstand auch das grosse Hamburger Bild „die Ernte", zu dem eine wundervolle Studie vorliegt. Es entstand freilich auch jenes Bild des Herzogs Alba bei der Gräfin von Rudolstadt, eine unbegreiflich roh gemalte Historie, noch unter dem Niveau der Vernet und Delaroche. 1853 kehrte Lindenschmit nach Frankfurt a. M. zurück, wo er sich ansiedelte und die nächsten zehn Jahre ohne Unterbrechung verbrachte. Aus den ersten Jahren dieses Aufenthalts stammt jener Empfang in einer Gesellschaft, jene erste Fassung der Musizierenden, die sich an Feinheit der malerischen Empfindung, an Geist, an Geschmack und Diskretion des Vortrags mit den besten Werken des jungen Menzel

* Anlässlich der Gedächtnisausstellung im Münchener Kunstverein.

messen können. Derselben Zeit gehören einige vortreffliche Bildnisse an von vornehm gehaltener Tönung, von gediegener Treue, von einem schönen Adel und Schwung der Auffassung und der Malerei. Es seien besonders die Porträts des Fräulein Herwegen, und des Fräuleins Henriette B. genannt. Das erste erinnert unmittelbar an Leibl. Endlich Versuche im Historienbild: Medor und Angelica, an van Dyk und österreichisches Barock des achtzehnten Jahrhunderts gemahnend, Schlachtenbilder der Befreiungskriege, sehr temperamentvolle und interessante Versuche eines dramatischen Historienbilds in grossem Stil. Es ist dann Lindenschmit im Jahre 1863 nach München übergesiedelt, er ist dort 1875 Akademie-Professor geworden und unermüdlich und erfolgreich als Künstler wie als Lehrer bis zu seinem Todesjahr 1895 thätig gewesen. Dort gewann und entwickelte er die Form jener Gemälde, deren Stoffe den Zeiten der Reformation und der Glaubenskriege entnommen sind und die ihn zu einem der bedeutendsten Vertreter der deutschen Historienmalerei machten. Es liegt hier der dauernde Wert seines Schaffens. Lindenschmits Bildentwürfe beweisen, wie sehr er fast immer von einer farbigen Urkonzeption ausging und wenn es ihm auch nur selten gelang den ursprünglichen Reiz und die Frische dieser Grundidee im vollendeten Bilde ganz zu bewahren, so findet man doch selbst auf den koloristisch schwächsten Stücken immer wieder Einzelheiten von einer wundervoll gefühlten Weichheit und einer ganz reifen Fülle gesehener Töne. Das farbig schönste dieser Werke scheint mir die „Gründung des Jesuitenordens" von 1872 zu sein; und ganz entzückend ist die Studie zu einem blonden Kinderkopf auf dem Bilde Anna Boleyn (1873). Es steht Lindenschmit in der Art seines koloristischen Bestrebens dem früh gestorbenen Altersgenossen Viktor Müller am nächsten; er möchte im Bilde bei einer diskreten meist dunklen und warmen Gesamthaltung einen möglichst grossen Reichtum gebundener Töne zum Klingen bringen, er möchte den Oberflächen der Dinge jenes gewisse Schwebende, Weiche und Gesättigte abgewinnen, das sie wie reifende Früchte gleichsam sich anfühlen lässt. Es ist dies Bestreben auch noch in einigen Werken deutlich, die dem seit den achtziger Jahren oft wiederholten Aufenthalt in Italien ihr Entstehen verdanken: dem Narcissus von 1878, der Italienerin mit der Orange von 1884. Im allgemeinen freilich scheint die Kenntnis der südlichen Natur dem Maler wie anderen Deutschen mehr geschadet als gegeben zu haben, wie er denn in der letzten Zeit, wohl auch anderen Eindrücken folgend, einer kälteren kahleren Farbengebung sich zugewendet hat. Ganz ausser der Reihe steht endlich das Van Dykisch gemalte Adonisbild der Pinakothek, und ebenso flammt, ganz überraschend, in einem der spätesten Werke, dem grossen Entwurf einer Kunstversteigerung von 1893, plötzlich wieder etwas auf vom Geiste Daumiers. Im ganzen das Bild einer nicht durchaus folgerichtigen, nicht logisch durchgebildeten, aber immer respektablen und ihrer Zeit bedeutsamen Produktion eines begabten Malers; eines Malers, der nicht zu den führenden, aber doch zu den repräsentativen Gestalten seiner Jahre zählt.



WILHELM VON LINDENSCHMIT, BILDNIS VON FRL. V. M. HERWEGEN

Aus Lindenschmits Schule sind während der langen Zeit seiner Wirkung eine sehr grosse Zahl von Malern hervorgegangen; es haben aber doch, wie die Münchener Ausstellung beweist, nur sehr wenige es zu einer bedeutenderen Leistung gebracht. Es mögen hier nur die Namen Hirth du Frênes, Leo Samberger und Egger-Lienz genannt sein. Sehr viel wichtiger aber für die Geschichte der Kunst ist eine Beziehung, die, so deutlich sie dem Vergleichenden werden muss, doch bisher nur von Wenigen und nur gelegentlich bemerkt zu sein scheint. Man pflegt davon zu reden, dass Wilhelm Leibl ein Schüler Pilotys gewesen sei und es ist gewiss, dass er mit anderen Schülern dieses Malers in Verbindung

stand; allein ältere Münchener Maler versichern, dass er niemals im Atelier Pilotys thätig gewesen sei, ja dass dieser ihn überhaupt nicht gekannt habe. Mit Ausnahme eines kurzen Modellstudiums in einer Privatschule habe Leibl sich ausschliesslich in der eigenen Werkstatt selbständig gebildet. Der Sohn Wilhelm Lindenschmits nun versichert, dass sein Vater wie anderen jüngeren Malern so vorzüglich auch Leibl seit der Mitte der sechziger Jahre mit seinem künstlerischen Rat zur Seite gestanden, ja dass er diesen recht eigentlich unterrichtet und geschult habe und noch lange von ihm immer wieder um sein Urteil gebeten worden sei. Und in der That, wenn man in der älteren Münchener Malerei nach Anklängen und Vorbildern für Leibls Kunst sucht, so kann man sie nirgendwo anders als in den Bildern Lindenschmits finden. Hier empfing Leibl, Jahre bevor er nach Paris kam, den ersten Eindruck von französischer malerischer Kultur. Die Frankfurter Bildnisse Lindenschmits kann man für die unmittelbaren Muster der Leiblschen Porträtkunst nehmen. Eines der Lieblingsmotive Leibls; ein lichtes kühles reichgetöntes Grau als Hintergrund für eine warmtonige Figur oder einen Kopf, hat der ältere Maler vor ihm als erster ausgebildet. Den Reichtum der Oberflächen - Behandlung, die Weichheit der malerischen Tönung, das Wattige, Flaumige seiner Malerei konnte Leibl von niemand Anderem als von Wilhelm Lindenschmit lernen.



WILHELM VON LINDENSCHMIT. KINDERSTUDIE ZU DEM BILDE „ANNA BOLEYN"

Es genügt nun nicht, wie mir scheint, festzustellen, dass ein solcher Maler, gleich Anderen, vorzügliche Studien und mittelmässige grosse Bilder gemalt hat, oder dass er überhaupt, dem Zuge der Zeit folgend, den reinen Stil seiner Jugend nicht fortgebildet und konzentriert, sondern eher aufgelöst und verloren hat; es ist vielmehr notwendig zu fragen, wie dies möglich wurde und wodurch es vielleicht erklärt werden kann. Und hier scheint mir nun zunächst Eines bedeutsam, was sich auch bei Lindenschmits Werken bemerken lässt: nämlich der grundsätzliche Unterschied, der in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus zwischen dem ausgeführten grossen Gemälde und zwischen der Studie, sei es Naturskizze, sei es Bildentwurf, gemacht wurde. In der Studie haben schon die Nazarener und ihr Gefolge, die Wasmann, die Oldach usw., eine rein malerische Anschauung von den Erscheinungen unbedenklich niedergelegt, die dann aber im ausgeführten Bild einer zeichnerischen Komposition und einer zeichnerisch detaillierenden Durchführung untergeordnet wurde. Es hat an diesem Prinzip auch die Generation des Historienmalers Lessing festgehalten, wenngleich hier schon mehr ein malerischer Grundsatz, sei es auch in einer quasi abstrakten Form, die Bildgestaltung bestimmte. Und wir finden nun jenen Zwiespalt der Anschauung, jenen Gegensatz von Gemälde und Studie auch noch in den Zeiten Wilhelm Lindenschmits herrschend, der seine Historien aus der rein malerischen Anschauung in sprühend lebendigen Farbskizzen konzipierte und dem sie in der Ausführung unversehens zu toten unzusammenhängenden Gefügen erstarrten. Es liegt nun dies Versagen nicht, wie man meinen könnte, an einem persönlichen Mangel in der Ursprünglichkeit und Kraft der malerischen Anschauung, es liegt vielmehr daran, dass nun in den Gestaltungsprozess ein Faktor sich hineindrängt, der unmittelbar mit der künstlerischen Anschauung überhaupt nichts zu thun hat. Wie die ältere Idealmalerei der Carstens und Cornelius, so ging auch die spätere Historienkunst von der Bedeutung der dargestellten Dinge aus, und zwar nicht von ihrer äusseren anschaulichen, sondern von ihrer inneren geistigen und gleichsam abstrakten Bedeutung; sie krankte, mochte sie immer schon in das materielle Gewühl der Architekturstile und Kostüme herabgestiegen sein, doch noch immer wie jene an dem alten romantischen Zwiespalt zwischen dem Aussen und Innen, zwischen Idee und Erscheinung. Ja dieser Zwiespalt wurde jetzt erst evident. Denn da der Maler von der äusseren Anschauung ausging, so trat ihm nun so-

gleich auch die innere Bedeutung dazwischen und musste sein Werk modifizieren, und war er nun nicht eine ausschliessliche Natur, in der das Gefühl für das Eine oder für das Andere durchaus überwog, so konnte sein Werk nichts anderes werden als ein immer bedenkliches Kompromissgebilde. Lindenschmit hatte gut eine entzückende Farbenskizze entwerfen, er mochte selbst das Dramatische eines erregten Moments oder das Bedeutsame einer ruhigen Figurenfügung in einer vortrefflichen Komposition festbannen: ging er an die Ausführung des Gemäldes, so galt es nun noch aus jeder Gestalt ein Porträt, aus jedem Gesicht einen historischen Charakterkopf zu machen und jedes Kleid und jedes Möbel noch dazu getreu abzumalen — und darüber ging die Harmonie des Werkes verloren. Daran dass sie zuviel auf einmal wollten, scheiterten diese Maler. Daran dass sie Kompromisse machten und nicht für Dieses oder für Jenes sich entschliessen konnten, ja dass sie den Widerspruch vielleicht nicht einmal sahen. Daran dass sie den Dingen eine Bedeutung geben wollten, aus der Seele, aus der Musik, aus der Religion, aus der Geschichte, von irgendwoher – anstatt dass sie ihre Bedeutung in nichts anderem als ihrer sinnlichen Wirklichkeit selber sahen und aus ihr allein die künstlerische Form sich gewannen. Die Generation nach jener hat, soweit sie logisch war, die Bedeutung überhaupt geleugnet und nur die Wirklichkeit selber noch abmalen wollen. Wir Heutigen suchen wieder aus diesem Wirklichen heraus das Bedeutende zu wählen und um seine Form ringen wir.

❊



PAUL KAYSER, STURMFLUT. RADIERUNG

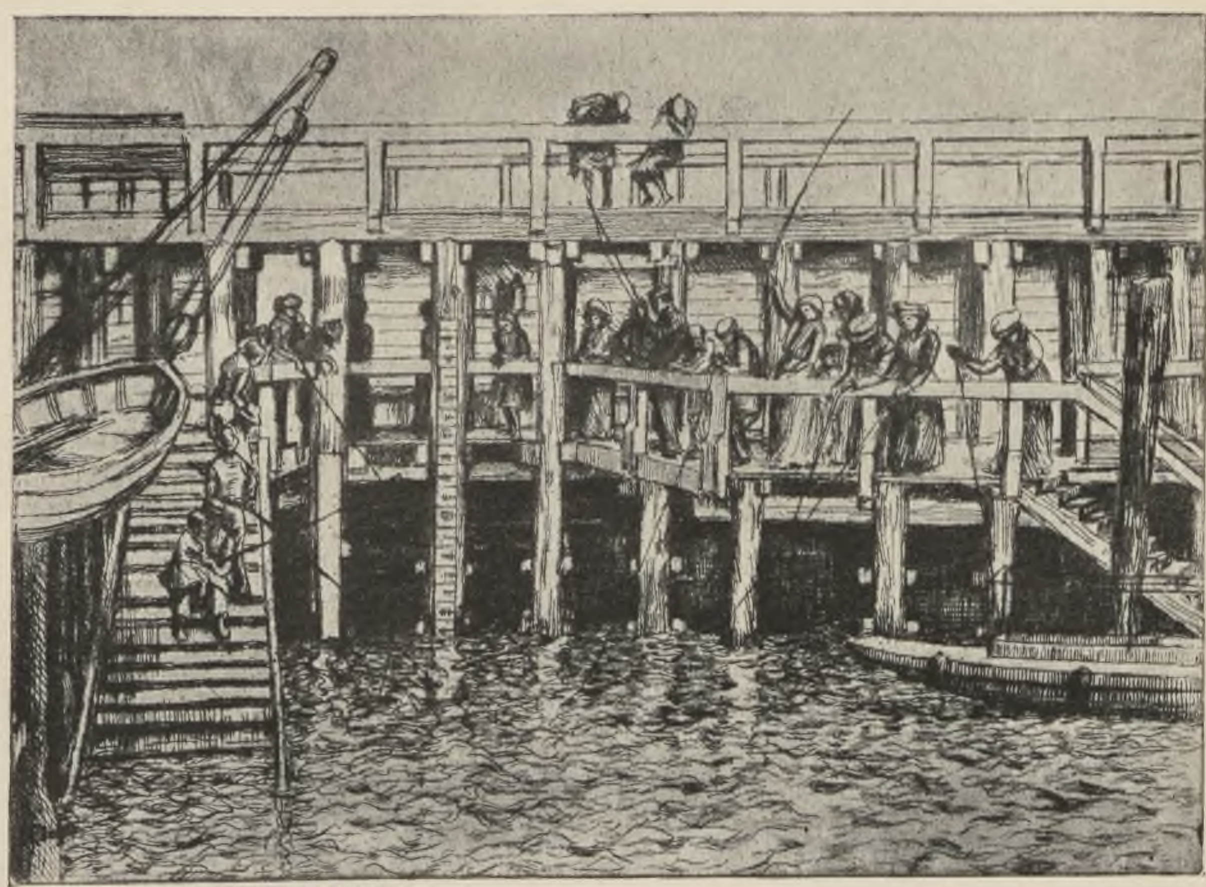
DIE AUSSTELLUNGEN DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES

VON WILHELM SCHÖLERMANN

Nach mehrjähriger Pause hat der deutsche Künstlerbund seine Heerschau über Malerei und Plastik in Darmstadt und über die zeichnenden Künste in Hamburg abgehalten. Trotz einer vorherrschenden Unruhe ist der Gesamteindruck besser als früher, besser jedenfalls als 1906 in Weimar, wo das planlose Durcheinander dem Ansehen des Bundes geschadet hat.

Ich erkenne die Aufgabe des Künstlerbundes weit mehr in der Defensive gegen unberufene Einmischung und Bevormundung, als im Ausstellen um jeden Preis. Die Stützkraft eines solchen Bundes für junge Talente, die eines Rückhaltes unter älteren Gleichstrebenden bedürfen, ist das Wesentliche. Die Einzelnen gehen in der Masse unter, im Zusammenschluss werden sie stark und zuversichtlich. Manchmal freilich mehr zuversichtlich als stark. Darum ist eben das Ausstellen eine stete Gefahr gerade für solche Schutzgemeinschaften. Das Erfreuliche daran wird leicht getrübt, sobald unerfreuliche Schwächen, Mangel an Selbstkritik oder Mangel an Strenge bei der Jury sich bemerkbar machen. Zu

keiner Zeit war Strenge aber unentbehrlicher als heute, wo es nicht nur an heilsamen Hemmungen ungezügelter Willkür fehlt (wie die alten Innungs-Grundsätze etwa sie übten), sondern wo thatsächlich Alles fehlt, was zunächst eine Übereinstimmung der Wertmaassstäbe in künstlerischen Dingen seitens einer ausschlaggebenden gesellschaftlichen Oberschicht herbeiführen könnte. Es herrscht über nichts eine feste Meinung; darum heisst das drollig dumme Losungswort: „Alles ist erlaubt". Die Künstler haben den Schaden davon, der für den Spott nicht zu sorgen braucht. Mit dem allein zuverlässigen wieder ein neues Binden. Graf Harry Kessler betont in seiner gut gemeinten Vorrede zum Darmstädter Katalog: „wie Luther muss jeder anständige Künstler von seinem Werk bekennen können: Hier steht es, Gott helfe mir, ich kann nicht anders." Sehr hübsch, wenn auch nicht neu und tief gesagt; aber hier trifft der Vergleich leider nicht das Wesen der gegenwärtigen Kunstkrisis. Es ist nicht immer Bekennermut, der laut aus Farben und Linien schreit. Vor manchem Bilde habe ich das peinliche Misstrauen gegen die Lutherseele des Urhebers: der thut nur so, als könnte er nicht anders! Eine innere



LEOPOLD VON KALCKREUTH, DIE ANGLER

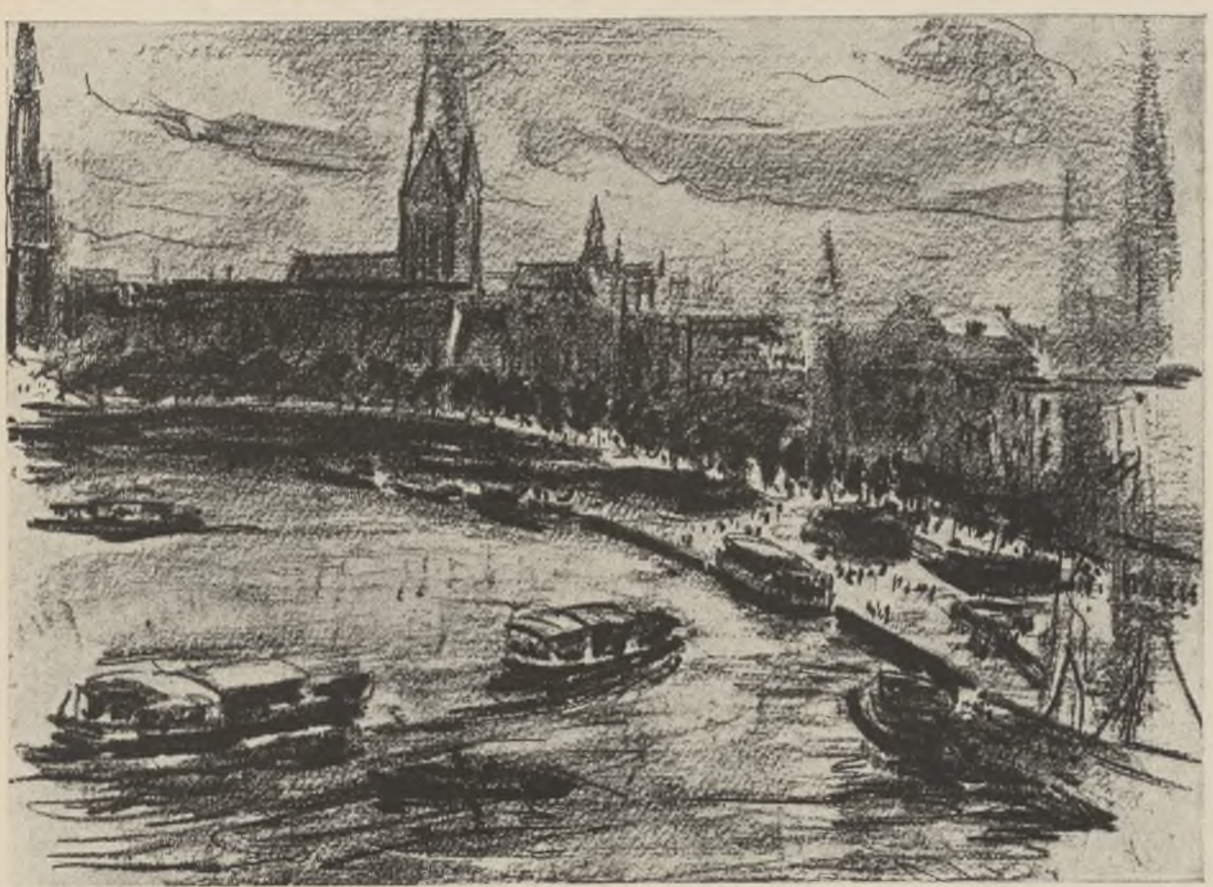
Maassstab, mit dem irgendein Kunstwerk von heute so sicher gemessen werden kann wie eines vor hunderten von Jahren, ob es in Kopenhagen oder in Kairo, an der Themse oder am Arno entstand, mit diesem einfachen, sichern Maassstabe, der nicht „alt" oder „modern", sondern gut oder nicht gut unterscheidet, scheinen gegenwärtig wenige Kritiker und noch weniger Käufer von Kunstwerken auf den Ausstellungen messen zu können.

Mich will bedünken, wir hätten nun der Freiheit ein reichlich Maass und nützten sie nach Kräften. Für Nachwuchs ist gesorgt, wenn auch manches Original noch dahin fahren wird „in seiner Pracht". Doch nach dem allgemeinen Freiwerden möchte man endlich nun Not, gerade so und nicht anders zu malen, ist gar nicht vorhanden. „Du kannst auch anders" — und man ist verstimmt. Hier liegt der wunde Punkt unserer Zeit, deren Spiegel, wie zu allen Zeiten, die Kunst ist. Dem Starken vergeben wir jedes „Verbrechen" gegen Gesetz und Regel, der Schwäche, die sich wild gebärdet, nicht.

Über Starke und Schwache scheint die Sonne auch auf der Darmstädter Ausstellung, deren stärkstes Werk doch noch Olbrichs Ausstellungsbau von 1908 ist. War damals die Jury milde, so hatte das seine Berechtigung darin, dass es sich um eine Landes-Ausstellung handelte. Die heurige ist eine deutsche und die Ansicht: bei einer

Ausstellung in Darmstadt müsse man gegen Darmstadt „wohlwollend“ sein, hätte in solchem Rahmen eigentlich keinen Platz. Man ist übrigens nachsichtig auch gegen Nicht-Darmstädter gewesen, gegen schwache Erzeugnisse von bekannten Namen. Das schadet nur; Sachen, wie Vogelers „Antikes Märchen“ und „Porträtakt im Sonnenschein“ gehören nicht dahin, wo Maassstab und Vorbild gegeben werden sollen. Am wenigsten erfreulich wirkt der erste Oberlichtraum. Das Porträt des Grossherzogs von Hessen ist eines von den schlimmsten, die dieser freundliche Fürst hat erdulden müssen. Für porträts im Innenraum, mit seinem prinzipiellen Verzicht auf alles Laute, der heute selten ist. In Hamburg ist Kalckreuth mit seiner neuen Studie, einem Selbstporträt, das ihn als Radierer in Hemdärmeln, mit der Kupferplatte auf den Knien, giebt, und mit einer Zeichnung nach seiner Tochter vertreten. Die „Angler auf der alten Liebe“ geben wir hier wieder.

Otto Höger, ein junger Hamburger, erhielt den Preis der Villa Romana-Stiftung. Für Florenz passt nicht jeder Deutsche und mir scheint, man hat bei den früheren Preiserteilungen auf Temperament und Individualität



MAX LIEBERMANN, HAMBURG. LITHOGRAPHIE

ihn, der schwer nein sagen kann, hat beim Porträtierenlassen das Fürstenwort: „Lerne leiden ohne zu klagen“ eine besondere Bedeutung. — Otto Sohn-Rethel hat ihn in einer ausgewählt ungünstigen Haltung gemalt, die ganz gezwungen und unnötig erscheint, weil Ernst Ludwig von Hessen sich selten so verkrümmt und verbogen giebt, wie auf diesem Stuhle!

Die Porträts sind sonst ziemlich das Stärkste auf der Mathildenhöhe. Obenan das verblüffend rassige Selbstporträt Liebermanns, ein Selbstbildnis Wilhelm Laages, ein Porträt Erich Buchwald-Zinnwalds: „Bildnis des Malers M B“ und Slevogts „Piqueur“. Graf Kalckreuth bringt eines seiner stillen, sachlichen Frauen- zu wenig Rücksicht genommen. Höger ist Schüler Ludwigs von Hofmann. Sein etwas kühler, reiner Blick für Körper in der Sonne, für Körper-Komposition im freien Raume lassen ihn für Toskana und seine Hochkultur besonders prädestiniert erscheinen. Voraussichtlich bringt sie erhöhte Temperatur in sein Blut.

Hans Meid (Berlin), der „Sieger“ in Hamburg, kam mit fünf Konkurrenten um den Villa-Romana-Preis in die engere Wahl. Seine auf die Kupferplatte leichthingeritzten Einfälle zeigen Spättechnik eines Frühreifen. Ein wenig Esprit des zweiten Kaiserreichs, dazu im Dekorativen etwas von Diesem und Jenem, ein Morbider Sarkasmus des Striches, der suggestiv wirkt bei

kostümierten Figuren, dagegen flach bei mehr natürlichen Szenen, z. B. die beiden Badenden am Flussufer, Szenen, die für „idyllische" Behandlung doch mehr Abstraktion verlangen. Das alles mit einem Charme, der für solche Frühreife bedenklich ist. Die Strenge der lombardischen und toskanischen Linien weist dem Preisträger den Weg zur Vertiefung. Möge ihm Florenz gut bekommen! Unter den Mitbewerbern scheint Erich Wolfsfeld einstweilen ganz Greiner, so restlos Greiner, dass wir die Widmung der Radierung „Die Freunde" an seinen Meister wohl verstehen. Wir warten aber inzwischen auf — Wolfsfeld. Frisch und kerngesund tritt Karl Moser (Bozen) mit farbigen Holzschnitten auf. Für mein Empfinden übertrifft er die meisten an Männlichkeit und Ruhe. Seine Formbeherrschung und Technik sind ganz zuverlässig. In dem „Canalmotiv bei Paris" erreicht er die eigentümliche, gleitende Stille, die auch in Berlin unsere geradufrigen Kanäle mit ihren langen Kähnen, z. B. am Lützow-Ufer, so weltentrückt und gross erscheinen lässt. Seine Freude an der Farbe, an Stoffen und Trachten und blühendem Inkarnat giebt Moser in der „Kroatin mit Hahn" und in den bretonischen Frauen von Concarneau und Douarnenez wieder. Seit die Bretagne von Charles Cottet und dem Wiener Max Kurzweil entdeckt ward, hat Keiner ihr soviel gesunden Glanz abgewonnen, wie Moser.



MAX LIEBERMANN, BILDNISZEICHNUNG WILHELM BODES. LITHOGRAPHIE

Wilhelm Wulff in Eddelsen, ein Kalckreuth-Schüler, ist mit seinen Tuschzeichnungen zu Grimms Märchen hervorragend gut, besonders im Grotesken. Hans Volkert hat zu den Kapitelüberschriften von Ruskins „Sieben Leuchtern der Baukunst" eigene Phantasien radiert, die mich, als Verdeutscher Ruskins, interessierten. Der „Leuchter der Kraft" mit dem zusammengesunkenen Skelett, dessen Schädellinie Ruskins Profil verrät, und der „Leuchter der Aufopferung" schienen mir die wirksamsten Blätter. Als „Gedankenzeichner" scheint auch Edwin Scharff mit seinem Zyklus „Träume" und Joseph Uhl mit seinen „Jugendträumen" und „Fieberphantasien" neue Wege zu betreten, die ein Jahrzehnt hindurch bei uns auf dem Index standen und fast allein als Klingers Domäne gelitten waren. Uhl hat viel bei Stauffer-Bern gelernt. Scharff geht von der plastischen Anschauungsfülle aus, aber über die Anatomie manchmal mit souveräner Unbekümmertheit hinweg. Dass das Phantastische jetzt in der bildenden Kunst nach gesteigertem Ausdruck ringt, wird man vielleicht dereinst als historischen Wendepunkt der Entwicklung erkennen.

Paul Kayser (Hamburg) bringt eine farbige Ätzung in vernis-mou-Manier (Die Schiffsreparatur), in einer Technik, die bisher Monopol einiger Pariser Malerradierer war. Sehr hübsch sind seine Ansichten vom Elbufer bei Övelgönne, zitternd von Luft und Feuchte („Sommer an der Elbe", „Sturmflut"). Wilhelm Gallhofs pikante Einfälle, die sich mit Humor und Laune immer um das Weibchen drehen, („Kompagnie-Besichtigung", „Hexlein") zeigen, dass er nicht ohne Nutzen in Paris studierte, Dagmar Hooge und Martha Cunz benutzen beide mit gutem Geschick und Geschmack die Holzschnittechnik, in der auch Grete Geibel (Weimar) die Goethezimmer verewigt, während Frau Agnes v. Bülow (Berlin) ihre Eindrücke aus Paris mittelst der Algraphie wiedergiebt. Mit dem Ergebnis der beiden Künstlerbund-Ausstellungen wird eine ernste Kritik sich dann einverstanden erklären dürfen, wenn sie als Ausdruck einer Übergangszeit gelten sollen, einer Zeit, die ihren Stil suchte, aber noch nicht fand. In kommenden Jahren wird die Auslese noch strenger werden dürfen.

❋



KARL WALSER, ILLUSTRATION AUS „LEONCE UND LENA". FARBENSTEINDRUCK

DIE MÜNCHENER AUSSTELLUNG
MOHAMMEDANISCHER KUNST
VON E. GRATZL

Weitere Kreise von Kunstfreunden sind auf die Kunst der islamischen Völker erst aufmerksam geworden durch die kleine aber ausserordentlich gewählte Ausstellung, die im Frühjahr 1903 von der Union des arts décoratifs zu Paris im Pavillon de Marsan veranstaltet wurde, in Deutschland dann besonders durch die schönen Säle, die im folgenden Jahr das Kaiser Friedrich-Museum diesem eigenartigen Kunstkreis widmete. Aber immer noch war es — trotz Migeons trefflichem Handbuch — schwer genug einen kritischen Überblick über die Gesamtheit der islamischen Kunstleistung zu erhalten, die weit zerstreut in öffentlichen und mehr noch in privaten Sammlungen, in fürstlichen und kirchlichen Schatzkammern, in Zeughäusern und Bibliotheken mehr versteckt als zugänglich war. Die Ausstellung, die diesen Sommer in München stattfindet, hat nun zum ersten Male den Versuch gemacht, alles Erreichbare zusammenzuholen und vergleichendem Studium zugänglich zu machen.

Auch der flüchtigste Überblick über die hier vereinigten Schätze zeigt Eines sofort: freie grosse Kunst, die ihren Zweck nur in sich selbst trägt, ist im Schoss des Islam nicht erwachsen. Die Schuld hieran trägt die religiöse, vielleicht besser gesagt (denn die Empfindungen, die hier spielen, liegen weit vor aller Religion) die superstitiöse Scheu vor der Wiedergabe der menschlichen Gestalt, die der sunnitisch-semitische Westen nie, der schiitisch-arische Osten nur unvollkommen überwand. So bleibt von Turkestan und Indien bis Marokko und Spanien alle Kunst der islamischen Völker angewandte Kunst; ihr Ziel ist die Schönheit des Gebrauchsgegenstands, die erzielt wird durch die Pracht des Materials und durch die Ornamentierung seiner Flächen; bedingt ist sie durch die örtliche Kunstübung, die der neue Glaube in den vielen Provinzen seines Reiches vorfand.

Eine der Aufgaben, die sich die Münchner Ausstellung gesetzt hat, war es, diese räumliche Bedingtheit zu zeigen; und sehr lehrreich ist es zu sehen, wie z. B. in Ägypten die Holzbearbeitung, die von koptischen Künstlern mit Geschick und Liebe gepflegt wurde, die reizvollen Puttenmotive abstreift, von denen in der Ausstellung gute Beispiele aus dem 5. und 6. Jahrhundert zu sehen sind, um dann, was von figürlichen Darstellungen noch bleibt, durch strenge Stilisierung ins rein Dekorative umzubilden und unter gänzlichem Verzicht auf Figürliches ihre besten Leistungen unter ausschliesslicher Verwendung geometrischen oder schriftlichen Linienschmuckes zu erreichen.

Lehrreicher noch sind die historischen Beziehungen, die sich aus der einzigartigen Kollektion persischer Metallarbeiten der Sassanidenzeit erkennen lassen. Da ist — aus dem Besitz der kaiserlichen Eremitage zu St.

Petersburg — eine gegossene Silberschale mit Reliefdarstellung eines sassanidischen Königs auf der Löwenjagd, deren künstlerische Ahnen sich in assyrischen Jagdreliefs wiederfinden. Da sind silberne und bronzene Schalen und Teller und Kannen, grösstenteils aus russischem Privatbesitz, die mit ihrem Reliefschmuck von Tieren und Rankenwerk schon auf die Bronzearbeiten aus Mesopotamien und Syrien hinweisen, die sechs Jahrhunderte später ihre höchste Vollendung erreichen.

Aus der Fülle der rein islamischen Stücke (der Katalog zählt über 3500 Nummern) einzelnes herauszuheben, ist schwer genug. Unter den Teppichen steht an erster Stelle der wundervolle seidene Jagdteppich des Kaisers von Österreich, aus dessen Besitz auch ein nicht minder herrlicher syrischer Seidenteppich mit geometrischem Muster zu sehen ist. Unter den Vasenteppichen ist das bedeutendste Stück wohl der schöne Teppich, der, einst im Besitz einer Konstantinopler Moschee, jetzt dem Ottomanischen Museum gehört. Ausgezeichnete Tierteppiche, wie alle genannten aus dem 16. Jahrhundert, sandten das Kunstgewerbe-Museum und das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. Unter den Stoffen ist wohl das schönste Stück der blaugoldne Mantel aus dem Bamberger Domschatz, wohl eine sizilianische Arbeit des 11. Jahrhunderts. Andere kostbare Stücke zum Teil in sassanidische Zeit zurückreichend, stammen aus St. Ursula und St. Kumbert zu Köln, aus der Marienkirche zu Danzig und der Sammlung Kelekian in Paris.

Neben Teppichen und Stoffen sind die Waffen am besten vertreten. Aus der kaiserlichen Schatzkammer zu Konstantinopel ist da der Helm des Schah Tahmasp (16. Jahrh.), dessen Kappe höchst eigenartig mit Jagddarstellungen geschmückt ist, die aus dem Eisen geschnitten sind, während Schriftbänder in Goldtauschierung über den Stirnrand laufen. Nicht minder eigenartig ist ein Rundschild aus damasziertem Stahl, bedeckt mit einem spiralförmigen Ornament, in dem Jagdszenen dargestellt sind, das ganze mit Türkisen übersät (aus der kaiserlichen Rüstkammer in Moskau). Prachtvolle Säbel und Dolche, Helme, Streitkolben, Pfeile, Jagdspeere haben das Heeresmuseum wie das Hofmuseum in Wien, das Berliner Zeughaus und zahlreiche private Sammler gesandt.

Von sonstigen Metallarbeiten seien hervorgehoben die einzigartige Emailschüssel mit Tierkreisbildern aus dem Tiroler Landesmuseum, eine mesopotamische Arbeit des 12. Jahrhunderts, von Mossulbronzen der schöne Bronzeleuchter des Musée des arts décoratifs in Paris, der grosse Bronzeteller des Atabek Lulu aus dem Besitz der Münchner Hof- und Staatsbibliothek, dann aus Syrien ein silbertauschiertes Becken des Herzogs von Arenberg, endlich ein sehr merkwürdiger gegossener Spiegel — gleich vielen andern Metallarbeiten mit Tierkreisdarstellungen —, aus dem Besitz des Fürsten Öttingen Wallerstein. Von Metallarbeiten aus Ägypten sind besonders die tauschierten Bronzen der Mameluckenzeit zu nennen, Leuchter, Schalen, Kannen, sowie der schöne Koran-Kasten des Kaiser Friedrich-Museums.

Gleichmässig gut ist die Keramik vertreten: Ragga in Mesopotamien, Fostat in Ägypten, Rhages und Sultanabad in Persien vertreten die ältere Zeit; ebenso ist die türkische Keramik (Rhodos- und Damaskusware) in trefflichen Stücken zu sehen. Unter der spanischen Keramik fällt als Kuriosum eine Badewanne aus Granada mit Palmetten und Inschriftenschmuck aus dem Besitz des Grafen Wilczek auf.

Von Holzarbeiten seien ein paar treffliche Türen aus Kleinasien (Ottomanisches Museum und Kaiser Friedrich-Museum) genannt. Unter den Kristallgefässen ragt die grosse Henkelkanne des Wiener Hofmuseums hervor, unter den syrischen Emailgläsern eine Kanne und Pilgerflasche aus St. Stephan in Wien, eine Kanne und Pokal von Prof. Sarre, sowie einige schöne Moscheelampen verschiedener Besitzer.

Reichhaltig und gut ist die Ausstellung von Buchkunst. Da ausser den trefflichen ägyptischen Buchdeckeln von Prof. Moritz in Kairo und der umfangreichen Sammlung von Dr. Martin in Stockholm der bedeutendere Teil heuer im Frühjahr schon in der Ausstellung des Berliner Kunstgewerbemuseums zu sehen war, sei hier nicht weiter darauf eingegangen.

Bei so viel Kostbarem und Wertvollen darf wohl auch erwähnt werden, was sich von den Absichten der Ausstellungsleitung nicht hat verwirklichen lassen: da



A. SCHINNERER, STRASSENSZENE. RADIERUNG

ist wohl das Ausbleiben der schon zugesagten spanischen Sendung am empfindlichsten. So ist jetzt von der spanisch-maurischen Kunstübung eigentlich nur die Keramik gut vertreten; die spanische Waffenkunst fehlt so gut wie völlig. Von dem feinen Reiz früher magribinischer Buchkunst können die wenigen spätern Papierhandschriften keine Vorstellung vermitteln. Auch die wundervolle Reihe syrisch-ägyptischer Gläser im Museum arabischer Kunst zu Kairo wird man schmerzlich vermissen. Aber was jetzt in München vereinigt ist, ist so reich und schön, dass man Allen aufrichtig dankbar sein muss, die zum Zustandekommen der Ausstellung beigetragen haben: dem bayerischen Königshaus, aus dessen Mitte die Anregung zur Ausstellung erging und dem es zu verdanken ist, dass der gesamte höfische und staatliche Apparat sich der Ausstellung zur Verfügung stellte; dann all den fürstlichen und privaten Sammlern und Sammlungen, die kostbaren Besitz auf lange Monate in die Ferne sandten; nicht zuletzt Professor Sarre, auf dem von den Vorbereitungen bis zum Abschluss des Katalogs die Hauptlast der Arbeit ruhte.

MÜNCHEN.

Die Kunsthandlung von *Thannhauser* stellte Ende Juli für kurze Zeit die Sammlung Heymel aus. Viele grosse Namen, aber mit ganz wenigen Ausnahmen keine Werke erster Qualität oder Stücke aus der Zeit der Meisterschaft. An der Spitze steht Toulouse-Lautrec mit einem fast gegossenen Bildnis; auch für die wundersam in den Farben zusammengehaltene Landschaft Gauguins möchte ich unbedenklich eintreten. Der sitzende Mann von van Gogh ist freilich ein Meisterstück, aber aus einer Zeit, da der Künstler eben nicht van Gogh war und trotz allem kann ich in dem gefeierten Bahnhof kein Bild erster Qualität erblicken. Die Einseitigkeit der Auswahl wird sehr erfreulich durch mehrere Werke von Püttner gemildert. Das Bildnis von Trübner ist nur charakteristisch, weil Kardorff ebenfalls, und besser, wenn auch weniger ähnlich, den Besitzer der Sammlung malte. Weit über den Bildern steht die ausgezeichnete Sammlung der Zeichnungen. Von Allen, die in Betracht kommen, Gutes. Minne, der auf der Brüsseler Ausstellung eine schöne Wand hat, fehlte mir allein. Von Guys ist das Beste da.

Zwischen der Sammlung Heymel hing ein erlesenes grosses Bildnis von Manet, eine Dame in Schwarz. Ausserdem besitzt Thannhauser einen ausgezeichneten frühen Trübner „Atelierpause“ und zwei herrliche Landschaften von Pissarro. U.-B.



HANS MEID, FRIEDRICHSTRASSE. RADIERUNG

MAINZ.

„Der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein“ hat in diesem Sommer eine Ausstellung veranstaltet, der ein einheitliches Thema „Der Rhein im Bild“ zugrunde lag. So ziemlich alle modernen Maler, die den Rhein irgendwie behandelt haben, waren vertreten, und zwar nicht mit öden Vedutenmalereien und schönen An- und Aussichten, sondern mit künstlerischen Landschaftsbildern aus dem gesamten Stromgebiet des Rheins, von den Felsenseen des St. Gotthard bis hinunter zu den weiten niederrheinischen Flachlandschaften. Ohne die Schwärmerei der Romantiker erklang ein hohes Lied auf die Linienschönheit der Rheinufer und die Silberstimmung ihrer Wasserlüfte. Das Stromgebiet wurde nach seinen Gemarkungen eingeteilt; in der ersten, „Schweiz und Rhein bis Basel“, interessierten einige junge Maler aus der Nachfolge Hodlers: Sturzenegger und Widmann; in der zweiten, „Schwarzwald und Schwaben“, waren Hölzel und Thoma sehr gut vertreten, vor allen aber Schönleber mit seinem „Besigheim am Neckar“. In der Gruppe „Elsass“ fiel namentlich Lothar von Seebach auf mit wundervoll hellen Rheinuferausschnitten, und im Kapitel „Der romantische Rhein“ William Straube mit bekannten, aber in dieser malerischen Behandlung gar nicht mehr trivialen Ansichten. Die Leute vom Niederrhein schnitten als Vertreter einer geschlossenen Gruppe wohl am besten ab: Bretz, Clarenbach, Deusser, Hardt, Isselmann, Liesegang, A. Peerdt, Reifferscheid, Westendorp und die Anderen. Endlich stellte uns Wilh. Schäfer, der Vater der Ausstellung, ein paar neue Leute vor, und er nennt sie, wenngleich sie sich dem etwas „braven“ Gesamtcharakter der Ausstellung gut einfügten, mit einigem Recht, eigenartige und starke Talente: Arthur Grimm und Robert Hoffmann. A. F.



n welcher Weise eine geschäftsmässige Organisation schlechten Künstlern von Nutzen sein kann, zeigt eine Vereinigung, die sich der „Ring, Wanderausstellungen Münchener Künstler“ nennt. Diese Gemeinschaft von Berufsdilettanten wird von einem „akademischen Maler und Schriftsteller“ Eugen Ankelen geleitet, dessen Talent das eines Reklamechefs ist; sie sucht mit Vorliebe die Mittelstädte des westlichen und südlichen Deutschland auf, veranstaltet dort Ausstellungen und weiss es zu erheblichen Verkäufen zu bringen. Die zur Anwendung gelangenden Propagandamittel sind für Künstler sehr unwürdig. Durch phrasenhafte Anpreisungen sucht die Ausstellungsleitung zuerst die Hilfe amtlicher Persönlichkeiten zu gewinnen. Meistens sind es kunstfremde Bürgermeister, die den Ringleuten auf den Leim gehen. Sie finden sich nicht nur bereit, die Ausstellungen zu eröffnen, sondern gewähren dem „Ring“ auch noch amtliche Zertifikate, die in den Katalogen dann abgedruckt werden, wie man es wohl auf Bitterwasserreklamzetteln findet. Kein Wunder, dass die so von Offizialität verklärten Ausstellungen, die auch der Provinzpresse immer zu imponieren wissen, als Ereignisse empfunden werden, dass es zu Verkaufssummen wie 40000 Mk. in Essen, zu mehr als zwanzig Bilderverkäufen in Duisburg und zu mehr als dreissig in Mühlheim kommt. Eine planmässige Missleitung auf die Käufer wird ferner durch ruhmredig abgefasste Biographien der einzelnen Künstler im Katalog ausgeübt, durch einen schleimigen Essay, den ein sogenannter Kunstschriftsteller in dieses Reklamebuch hineingeschrieben hat und durch einen Propagandatisch in den Ausstellungen, auf dem nicht nur Zeitschriften und Zeitungen mit Aufsätzen über die Vereinsmitglieder ausliegen, sondern auch Dinereinladungen des bayrischen Hofes an einige der Aussteller und Briefe von Kommerzienräten, die ihre Anerkennung über gelieferte Porträts aussprechen und einen Korb Sekt in Aussicht stellen.

Es ist darum nötig, vor dieser Vereinigung öffentlich zu warnen. Besonders den Bürgermeistern der Mittelstädte gilt diese Warnung. Hat eine Stadtverwaltung den guten Ehrgeiz, reelle Verkaufsausstellungen zu fördern, so blicke sie auf Versuche etwa, wie Direktor Deneken sie in seinem Museum in Krefeld mit schönem Erfolg angestellt hat;* sie übertrage solche Veranstaltungen einem Fachmann, der gut von schlecht, gemein von edel unterscheiden kann. Denn das wenigstens ist vom verantwortlichen Leiter eines Gemeinwesens zu fordern, dass er es fühlt, wie sich Persönlichkeiten geben, die die Sache um der Sache willen thun und wie Geschäftsführer sich gebärden, die auch als akademische Maler und Schriftsteller nichts wollen, als um jeden Preis Geschäfte machen. K. S.

* In diesen Verkaufsausstellungen ist der Preis jedes Werkes vernünftig normiert und im Katalog genannt. Untergebote werden nicht angenommen und nur Werke von Qualität sind zugelassen.



NEUE BÜCHER



Tschudis Eingriffe in zwei Bilder des Rubens. Eine Kritik von Paul Kaemmerer, Maler. (München. 1910. Ernst Reinhardt.)

Gegen die Veränderungen, die Herr Dir. v. Tschudi mit Rubens' Meleagerbilde in München nach Befragung der zuständigen Kommission vorgenommen hat, wendet sich der Maler Paul Kaemmerer in einer Broschüre. Die Zeitungspolemik ist verhallt; die wissenschaftliche und museumstechnische Frage steht so: sind die Zuthaten an dem Bilde von Rubens' eigener Hand (resp. von seinen Schülern nach seinen Angaben) gemacht, oder stammen sie aus wesentlich späterer Zeit? Im ersten Falle wäre Herrn Dir. v. Tschudi und der Kommission ein Vorwurf der Fahrlässigkeit zu machen.

Für die Behauptung, dass mit dieser Veränderung ein Eingriff in ein Rubens'sches Werk geschehen sei, glaubt Kaemmerer fünf Beweise zu haben.

1. den historischen Beweis. Dieser sagt garnichts, da Rubens Autorschaft an den Seitenteilen nur immer vorausgesetzt, anstatt bewiesen wird.

2. den philologischen Beweis. Weil Ovid von drei Eumeniden spricht, könne Rubens nicht nur eine gemalt haben. Herr Kaemmerer hält Rubens für einen Illustrator.

3. den ästhetischen Beweis. a) Die Wirkung in Licht und Schatten. Hieraus geht nur hervor, wie beispielsweise Herr Kaemmerer in Licht und Schatten komponiert, im Einverständnis mit einem Maler, der Rubens „vervollkommnete".

b) die Kompositionsweise. Aus diesen die formale Komposition betreffenden Erörterungen, die aus der Ästhetik des Verfassers genommen und mit Beispielen aus dem Rubens-Oeuvre in keiner Weise belegt sind, erhellt nur, wie das Bild jetzt ist, nicht, ob es jemals anders ersonnen war.

4. den psychologischen Beweis. „Der Eberkopf, das Zeichen der Liebe und der Ursache des tragischen Schicksals des Meleager: Mittelpunkt des Bildes". Hier wäre zu erweisen gewesen, dass bei Rubens immer oder oft die psychologische Hauptsache den Mittelpunkt der formalen Komposition ausmache. Der Versuch zu diesem Beweise ist nicht unternommen worden.

5. den technischen Beweis. Die entscheidende Frage ist die, ob die Malerei der Seitenteile gut ist oder schlecht. Kaemmerer behauptet, sie sei vorzüglich, Tschudi sagt, sie sei schlecht. Aussage steht gegen Aussage. Herr v. Tschudi hat der Welt zahllose Beweise seines Verständnisses für die Qualität moderner und alter Bilder gegeben. Von Herrn Kaemmerer ist in der Beziehung nichts bekannt geworden. Was er über die technische Seite der Sache sagt, ist unbewiesene Behauptung. Über Tschudis Feststellung der anderen

Grundierung geht der Verfasser leichtfertig hinweg. Im übrigen traut Kaemmerer dem Kunsthistoriker Rooses ohne weiteres mehr zu als dem Kunsthistoriker von Tschudi. Es liegt mir fern, den verdienten Rubensforscher Rooses herabzusetzen. Aber wem derartige Entgleisungen passieren wie mit dem Frauenbild der Slg. Weber, der hat nicht von vornherein die grössere Glaubwürdigkeit für sich. Herr Kaemmerer ist entweder nicht genügend unterrichtet, oder er glaubt die vorteilhafteren Dinge am liebsten. Wahrscheinlich trifft das Erste zu. Denn von einem Forscher wie Tschudi verlangen, er solle sich mit den Meinungen von Adolf Rosenberg (die zum Teil auf Rooses beruhen) auseinandersetzen — dies kann nur ein in Wissenschaft und Methode vollständig unbewanderter Mann verlangen.

Das zweite Rubens-Bild, in das Tschudi eingegriffen haben soll, ist das Gemälde „Die beiden Satyrn". Kaemmerer schreibt hierüber: Rooses macht folgende Angaben: „Grösse des Bildes 76×66. Das Bild datiert unbestreitbar aus der ersten Epoche des Meisters und wahrscheinlich von seinem Aufenthalt in Italien. Es ist durchaus von der Hand des Rubens. Das Gemälde ist an allen Seiten vergrössert worden. (III. p. 92.)"

Kaemmerer fügt hinzu: „Daraus ist zu entnehmen, dass Rooses die Anstückelungen von der Hand des Rubens hält."

Herr Kaemmerer ist der deutschen Sprache, wie man sieht, nicht hinreichend mächtig. Wer aus solchem Satze solche Folgerungen zieht, kann einfach kein Deutsch. Und wer so wenig Deutsch kann, denkt unklar. Zu wie schweren Konsequenzen eine solche Denkweise aber führen kann, beweist folgender Satz Kaemmerers:

ALBRECHT DÜRER, FEDERZEICHNUNG

„Wenn aber diese Eingriffe in der ästhetischen Anschauung Einzelner ihre Ursache haben, sind sie durchaus verwerflich. Das ästhetische Urteil entspringt dem Gefühl, das heisst es ist subjektiv, und es unterliegt keiner Kontrolle durch die Kritik der Vernunft. Es ist eine Geschmacksache, sogar Modesache."

Gegenüber solchen Äusserungen muss man ernsthaft fragen: wie ist es möglich, dass jemand, der diesen ungeheuerlichen Unsinn über das Wesen des ästhetischen Urteils von sich giebt, einen Redakteur und einen Verleger findet? Und woher nimmt ein solcher Schriftsteller den Mut einem Mann von den Verdiensten Tschudis so schwerwiegende Vorwürfe zu machen? Es ist eine Anmaassung des Verfassers, zu erwarten, dass sich ein ernsthafter Gelehrter mit einem Ästhetiker von seinem Schlage wissenschaftlich auseinandersetzen wird.

Emil Waldmann.

Der Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit (Verlag von Fischer und Franke, Berlin) bringt im dreizehnten Hefte zwanzig Federzeichnungen altdeutscher Meister aus dem Besitz des Kgl. Kupferstichkabinets zu Berlin, ausgewählt und eingeleitet von Jaro Springer.

Nachdem in dieser Folge von Neudrucken bedeutender Griffelkunstwerke aus der grossen Zeit der deutschen

und niederländischen Kunst schon Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen erschienen sind, glaubten die Herausgeber wohl mit Recht, den so vorbereiteten Laien und Liebhabern einmal eine Reihe von gut gewählten und nachgebildeten Handzeichnungen vorlegen zu dürfen. Es lässt sich erwarten, dass die Skizzen und Entwürfe unserer Alten in ihrer frischen Lebendigkeit dem modernen Empfinden näherstehen, als die oft erstarrte und konventionelle Linie ihrer Schnitte und Stiche.

Das Heft bringt Zeichnungen von Schongauer, dem Hausbuchmeister, Cranach, Burgkmair, Urs Graf und etlichen anderen Meistern der Zeit. Besonders interessieren sechs klug und feinsinnig gewählte Blätter von Dürer, die die stilistische Ausreife dieses grössten deutschen Zeichners illustrieren, darunter zwei überraschende Konzeptionen, wie die „Ruhe auf der Flucht“ von 1511 und eine „Kreuztragung“ aus den letzten Jahren.

Als ein Vorzug der Sammlung sei erwähnt, dass der Herausgeber sich mit sicherm Stilempfinden auf die Auswahl von Strichzeichnungen in einer Farbe beschränkt hat. Farbige Zeichnungen und Pinselzeichnungen lassen sich für den Buchdruck nun einmal nicht übertragen als durch Netzätzung, die selten mehr giebt als einen Schimmer vom Wert des Originals. Hier aber ist durch originalgrosse Strichätzung, in bräunlichem Ton auf mattem Schreibpapier gedruckt, eine Wirkung gerettet, die der Federzeichnung ziemlich nahkommt. So bedeutet der Verzicht einen Gewinn, der für Studium und Genuss gleich gross ist, und der Sammlung bei ihrem wohlfeilen Preis unter den wenigen Wiedergaben von Handzeichnungen, die der deutsche Markt dem Laien bietet, einen guten Platz sichert. S. R.

Der Bauern-Brueghel von Dr. Wilh. Hausenstein. München. R. Piper u. Co.

Die Aktualität Brueghels ist so gross, die Forderung, ihn zu erkennen so brennend, dass ein Buch über ihn sozusagen ganz von selbst entstehen muss: als eine kleine Naturnotwendigkeit. Und den Wert einer solchen wird es haben, wie immer es auch geartet sei. Nun ist dies Brueghel-Buch ausserdem eine recht lesenswerte, belesene Schrift, der es gelingt, von Allem, was um Brueghel herum ist, einen lebendigen reichen Saft zu bereiten, der dann vom Brueghel-Kern gleichsam aufgesaugt wird und diesen vor uns wachsen und gedeihen lässt. (Und das giebt dieser wie jeder historischen Arbeit ihre ästhetische Rechtfertigung.) Nicht so gelungen sind die direkten Charakteristiken. Hier erscheint die schildernde Klarheit zu sehr getrübt durch eine hypertrophische Fähigkeit oder Bereitschaft, moderne Werke in Brueghel aufzuspüren. Was nur an ornamentalen Lastern und liniensymbolistischen Perversitäten heute vor sich geht, das alles sieht der Autor mit ungehemmtem Blick beim alten Brueghel schon sich rühren; und mit lächelndem Entsetzen lesen wir die Kompositionsanalysen, die in einer Art von Farben- und Linientrance entstanden sein müssen. — Doch ist auch dieser Teil des Buches nicht ohne Interesse. Denn er zeigt uns das neue Bestreben, die alte Kunst mit den heutigen Fragen zu revidieren; und wenn der Verfasser den Fälschungsgefahren, die diesem Streben innewohnen, auch nicht entgeht, so ist hier doch ein mutiger Schritt gethan und Anregung zu manchem Besseren gegeben.

Leo Popper.

Memling. Des Meisters Gemälde in 197 Abbildungen herausgegeben von Karl Voll. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 14. Bd. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 1909.

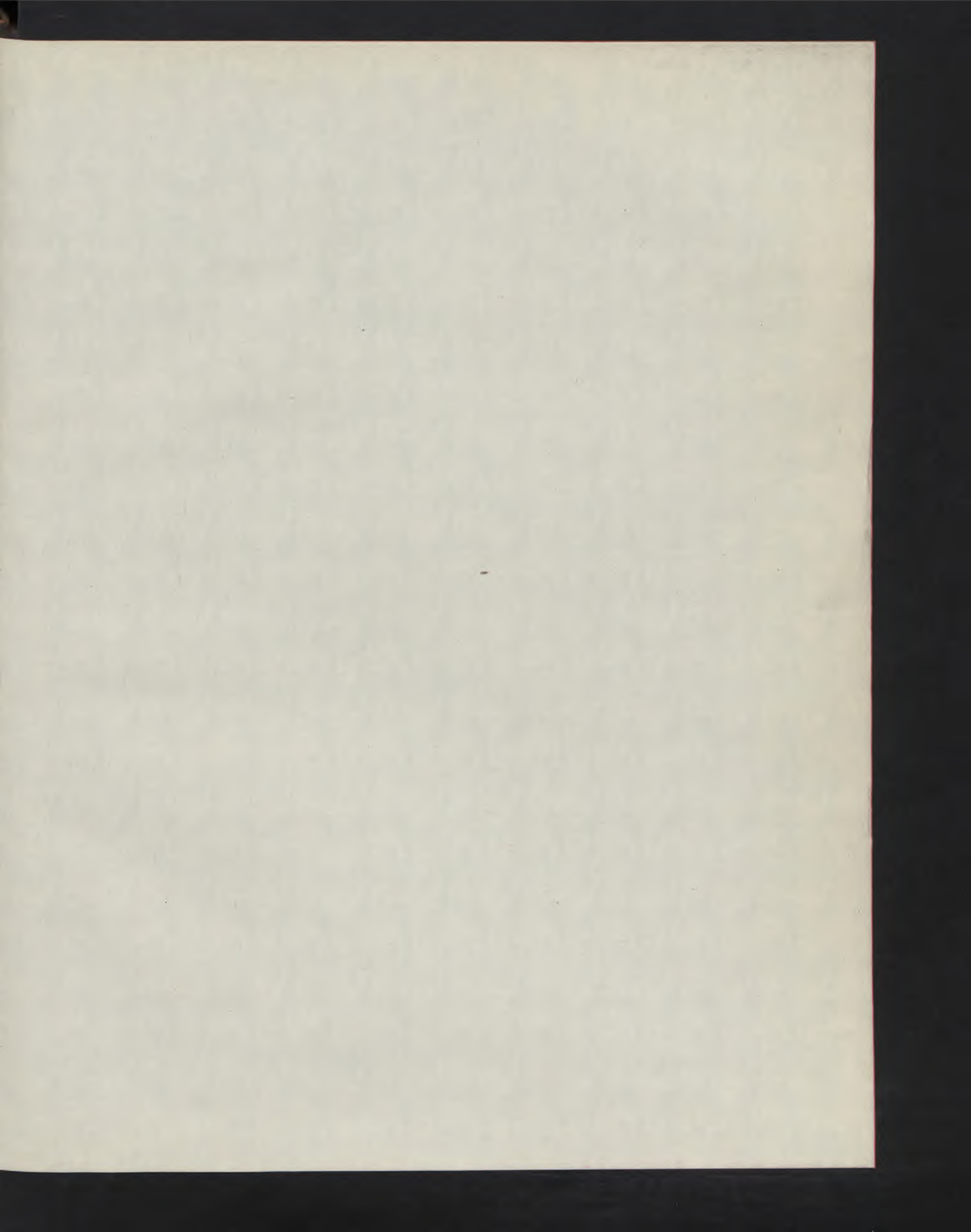
Memling, der jüngste, dem Publikum bekannteste unter den grossen Niederländern des fünfzehnten Jahrhunderts, ist der erste von Diesen, der in den Klassikern der Kunst Aufnahme gefunden hat. Vielleicht erklärt sich dies auch aus äusseren Gründen: das Oeuvre keines seiner Vorgänger ist so vollständig erhalten, um für die stattlichen Bände zu genügen.

Memling ist ein liebenswürdiges, schmiegsames Temperament, einer der grossen Erzähler des Jahrhunderts, ein Porträtist, der bei geschmackvoll geschlossenem Arrangement psychische Werte betont. Der herbe Zug der Wahrhaftigkeit, der die Grösse eines Jan van Eyck ausmacht, eignet ihm aber nicht mehr. Er ist der Vollender einer Epoche, die eine relativ geringe Anzahl von Problemen angeschnitten hat und der die glänzende Lösung in technischer Beziehung Hauptzweck war. Auf die strenge Kunst eines Jan van Eyck, Rogier, van der Goes folgt die reizvolle, graziöse, schwächere, von lyrischen Elementen durchsetzte eines Memling. Vielleicht sind diese letzten deutsches Erbteil, während sich bei ihm, der aus der Mainzer Gegend stammt, aber wohl sehr jung in die Niederlande eingewandert ist und dessen früheste Bilder nicht erhalten sind, dieser Zusammenhang sonst nicht nachweisen lässt.

Die Reproduktionen mit ihren zahlreichen Detailaufnahmen sind gut und namentlich für den Wissenschaftler ein willkommenes, handlich zusammengefügtes Studienmaterial. Die Einleitung lag in Volls bewährter Hand; ihre Richtungslinien wurden bereits im Memlingkapitel seiner „Altniederländischen Malerei“ (1906) vorgezeichnet. Doch mag der entwicklungsgeschichtliche Standpunkt jetzt stärker betont sein. Befremden muss es, dass einige der allgemein anerkannten Bilder Memlings, wie die Bathseba in Stuttgart, die Maria in der Sammlung Lichtenstein u. s. w., unter die zweifelhaften und unechten Bilder gesetzt wurden, ohne dass der Verfasser seinen abweichenden Standpunkt motiviert hätte.

Rosa Schapire.

ACHTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.






CARL KNOTHE
GÖRLITZ

